Bibliographical data:
Thomas Dreher: Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976.
Dissertation Fakultät für Kunstgeschichte, Ludwig-Maximilians-Universität, München
1988/Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1992 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte. Bd.138).
URL: http://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_Diss.pdf (mit korrigiertem „Schaubild VI", S.289).

EUROPÄISCHE HOCHSCHULSCHRIFTEN

KUNSTGESCHICHTE



Thomas Dreher

Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976

PETER LANG  Frankfurt am Main · Bern · New York · Paris

Europäische Hochschulschriften
European University Studies
Publications Universitaires Européennes

Reihe XXVIII
Kunstgeschichte
Série XXVIII Series XXVIII
Histoire de l'art
History of Art

Bd./Vol. 138



PETER LANG
Frankfurt am Main · Bern · New York · Paris

Thomas Dreher

Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976



PETER LANG
Frankfurt am Main · Bern · New York · Paris

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Dreher, Thomas:

Konzeptionelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976 / Thomas Dreher. - Frankfurt am Main ; Bern ; New York ; Paris : Lang, 1992
(Europäische Hochschulschriften : Reihe 28, Kunstgeschichte ; Bd. 138)
Zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 1988
ISBN 3-631-43215-1

NE: Europäische Hochschulschriften / 28

Angaben zum Titelbild:
Detail des Covers der Zeitschrift "Art-Language", Volume 2, Number 4, June 1974, Art&Language Press, Leamington Spa/Warwickshire, England

D 19
ISSN 0721-3557
ISBN 3-631-43215-1

Printed in Germany 1 2 3 4 6 7

Vorwort

Die Dissertation wurde von Prof.Dr. Antje Middeldorf-Kosegarten betreut. Koreferent war Prof. Dr. Uwe M. Schneede. Die Promotionsurkunde wurde 1988 von der Ludwig-Maximilians-Urkunde in München ausgestellt.

Die Vorbereitungen wurden durch ein Stipendium des Landes Niedersachsen für das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München für 18 Monate erleichtert.

Weiteres Material wurde in den Bibliotheken des Stedelijk van Abbemuseum in Eindhoven und des Museum Ludwig in Köln sowie den Archiven der Galerien Paul Maenz in Köln, Konrad Fischer in Düsseldorf und Rüdiger Schöttle in München gesammelt, für deren Hilfe ich danke.

Neuere Literatur ist bis Mitte 1991 - bis zur Drucklegung - eingearbeitet worden.

Für Motivation und Kritik danke ich herzlichst J.A.

Walter Heindl hat alle grafischen Aspekte bearbeitet. Seine freundschaftliche und professionelle Hilfe war für die Fertigstellung der Arbeit in der vorliegenden Form unabdingbar.

Thomas Dreher

München 1991

INHALTSVERZEICHNIS

Konzeptuelle Kunst: Einführung 1

1.1. Geschichte

1.1.1. Konzeptualisierung als Programm

a. Künstlervereinigungen und Kunstbetrieb

Konzeptuelle Kunst ist keine Kunstbewegung wie die Avantgardebewegungen Futurismus, Dada oder Surrealismus, deren Geschichte auch eine Geschichte der Künstlervereinigungen ist. Unter dem Stichwort Konzeptueller Kunst werden Arbeiten mit stark differierenden Werkformen zusammengefaßt, die seit Ende 1968/70 in Gruppenausstellungen gemeinsam vorgestellt wurden. Es gibt einige äußere Merkmale, wie der Verzicht auf Expression und künstlerisches Handwerk, die Kombination kunstexterner Präsentationsformen und eine Planung, der die Realisation möglichst strikt folgt. Diese Arbeit will nachweisen, daß sich diese äußeren Merkmale zu einer gewissen inneren Kohärenz verdichten. Doch diese Kohärenz entspringt nicht einem gemeinsam von einer Gruppe von Künstlern entwickelten Programm: Der Begriff 'Konzeptuelle Kunst' steht für die institutionell vermittelte Ausgrenzung eines Teilbereichs der Kunstproduktion um 1970. Von 'Kohärenz' kann wegen der Konsequenz gesprochen werden, mit der Konzeptuelle Künstler Kunstprobleme der Nachkriegs- oder Neo-Avantgarde resystematisiert haben.

Nach dem Zweiten Weltkrieg, in einem zunehmend unpersönlicheren, sich an die Entwicklung der Massenmedien anpassenden Kunstbetrieb werden Kunsttendenzen, die aus Künstlervereinigungen mit gemeinsamen Programmen und Präsentationsformen entstanden sind, zunehmend weniger. Alte Funktionen von Künstlervereinigungen wie gegenseitige Information über neueste Tendenzen, Vermittlung von Kontakten zu Museumsdirektoren, Händlern und Sammlern sowie die Organisation von Gruppenausstellungen[1] werden von abstrakten Organisationsformen abgelöst. Künstler stehen jetzt isolierter als vorher Entscheidungsträgern des Kunstbetriebs gegenüber.[2] Bestenfalls formieren sich Künstler als Gruppe, um sich gemeinsam im Ausstellungsbetrieb durchzusetzen, weniger um ihm opponieren zu können. Vorbei sind die Zeiten gemeinsamer Aktionen von Künstlern, Kritikern und Mäzenen zur öffentlichkeitswirksamen Präsentation neuer Tendenzen. Ihre selbst organisierten Gruppenausstellungen dienen Künstlern dazu, Galeristen zu finden. Ist diese Karrierehürde genommen, werden die Künstler bald wieder zu Solisten - wenn sie sich nicht programmatisch dagegen wehren.

Der Affront mit Entscheidungsträgern im Kunstbetrieb, welche einzelne Mitglieder aus ihrer Gruppe lösen und isoliert exponieren wollten, zwang die

Künstlergruppe **Art&Language** ab 1969 zur Thematisierung der gruppenspezifischen Probleme: Der Charakter der Gruppenarbeit von Art&Language wäre zerstört worden, wenn parallel zu den Gruppenaktivitäten Solokarrieren angestrebt worden wären - mit **Joseph Kosuth**, der nicht ausschließlich als Gruppenmitglied in der Kunstöffentlichkeit erscheinen wollte, kam es deshalb zum Bruch.[3] Einzelne Mitglieder hätten in ungebührendem Maße profitieren können, wenn sie Gruppenerkenntnisse als individuelle Erkenntnisse in Einzelausstellungen hätten offerieren können. Aus Thesenpapieren für Gruppendiskussionen und Texten, die aus Tonbandmitschnitten von Gruppendiskussionen destilliert wurden, entstand ein Theoriekorpus.[4] Jedes Mitglied profitiert beim Erstellen neuer Beiträge von Ideen verschiedener Autoren in allen voraufgegangenen Texten: Die verschiedenen Ansätze werden miteinander vernetzt und wachsen zu einem Art&Language-spezifischen Ansatz zusammen. Ab 1972 beginnen die Art&Language-Mitglieder, die Vernetzbarkeit der verschiedenen Ansätze zu überprüfen, um Inkohärenzen ausschliessen zu können.

Die Form der Arbeit von Art&Language - theoretische Texte über Aspekte der Kunstproduktion und -vermittlung zu erstellen anstatt Kunstwerke mit Signaturen der an ihnen beteiligten Mitglieder - provozierte Konfrontationen mit den kunstbetriebsinternen Tendenzen zum Starkult. Die Mitglieder von Art& Language reagierten auf solche kunstbetriebsinternen Tendenzen mit einem Wechsel von artistischen Präsentationsformen, die bestenfalls kritische Andeutungen erlaubten, zur verbalen Explikation von Verengungen und Widersprüchen des Kunstbetriebs. Kunst muß mit Art&Language, insbesondere nach **Michael Baldwin** und **Ian Burn**, nicht spektakulär, sondern soll Erkenntnisinteresse artikulierend beziehungsweise Erkenntnis vermittelnd sein - Künstler müssen, folgt daraus, nach Wegen suchen, sich im Kunstbetrieb gegen den Strom schwimmend durchzusetzen. Die eigene soziale Praxis im Kunstbetrieb und das künstlerische Programm fallen bei Art&Language zusammen: Die schriftliche Auseinandersetzung mit den Barrieren des Kunstbetriebs ist eine ungewohnte Form künstlerischer Arbeit. Die kunstinterne Präsentation dieser Texte über den Kunstbetrieb als erkennbare Resultate künstlerischer Arbeit - also an Stellen, an denen normalerweise Sehprozesse, nicht Leseprozesse einfordernde Kunstwerke präsentiert werden - fordert eine reflexive Form künstlerischer Praxis ein (Abb.18).

Form und Inhalt der Gruppenarbeit von Art&Language sind eine Konsequenz aus Produktionsverhältnissen, die durch den Kunstbetrieb der Nachkriegsjahre entstanden - "Some Post-War American Work and Art-Language Ideological Responsiveness" heißt ein Text englischer Gruppenmitglieder, der 1972 in der Kunstzeitschrift "Studio International" publiziert wurde.[5]

Konzeptuelle Künstler, besonders Art&Language-Mitglieder, versuchten im Kunstbetrieb der Nachkriegszeit, noch einmal - und bislang zum letzten

Mal - den Anspruch avantgardistischer Künstlervereinigungen aufrecht zu halten, nicht passiv dem für öffentliches Interesse sorgenden Kunstbetrieb zu folgen. Seit den vierziger Jahren wird im zeitgenössiche Werke exponierenden Kunstbetrieb über Massenmedien wie Zeitung[6], Buch[7] und Fernsehen eine neue Breitenwirkung für zeitgenössische Kunst gesucht. In diesem effizienteren und zugleich bürokratisch abstrakteren Kunstbetrieb müssen Fragen der künstlerischen Selbstorganisation ebenfalls nach abstrakteren und systematischeren Gesichtspunkten erwogen werden, als im früheren Kunstbetrieb, in dem avantgardistische Künstler noch Teil einer künstlerischen Elite waren, in der über persönliche Beziehungen mit Sammlern, Mäzenen, Kritikern und Museumsdirektoren Zirkel gebildet wurden.[8] Versuche seit Ende der fünfziger Jahre, auf aktionistischer Ebene (Anti-Kunst und Happenings) die Organisation des Kunstbetriebs zu konterkarieren, zeigen die Tendenz, die Kommunikation zwischen künstlerischer Arbeit und Rezipienten zu re-individualisieren: durch die Einbeziehung des Rezipienten als Mitakteur eines 'Work in Progress'. Konzeptuelle Künstler reagierten auf diese Ansätze, jedoch ohne die Anti-Kunst-Utopie, kunstexterne Orte zu Arbeitsbereichen künstlerischer Arbeit zu machen - und vermieden so, in kunstexterner Öffentlichkeit noch anfälliger für die eigentlich kunstfremden Mechanismen des Kunstbetriebs zu werden: Durch aufreizende Berichterstattung in den Massenmedien wurden aus unmittelbaren Erlebnissen in der Happening-Kleingruppe Spektakel für voyeuristische Massen.

Konzeptuelle Kunst ist die Reaktion auf die (Un-) Fähigkeit des Kunstbetriebs, auf interne Kritik zu reagieren. Doch der Kunstbetrieb erweist sich einerseits gegenüber künstlerischer Kritik als zu stark, um sie ernst nehmen zu müssen, und andererseits als zu schwach organisiert, um sich selbst reorganisieren zu können: Die Organisationsformen des Kunstbetriebs sind zu sehr ein Patchwork aus anderswo vorgeprägten Organisationsweisen - Folge: Es fehlt eine systeminterne Kontrolle von Zielsetzungen und Leistungen. Der kunstkritische Diskurs, der diese systeminterne Kontrolle verspricht, findet sich tatsächlich durch die Abhängigkeit der Kritiker von den ökonomischen Kriterien folgenden Publikationsorganen in derselben Situation wie die Künstler: Jede konsequente Kritik ist zugleich Kritik der eigenen Abhängigkeiten. Für eine derartige Kritik eine wenn auch begrenzte Öffentlichkeit zu schaffen, gelang Konzeptuellen Künstlern und einigen wenigen Kritikern.[9] Ohne eine systeminterne, also selbstbezügliche Reflexion steht der Organisation des Kunstbetriebs ausschließlich nach den Kriterien des Umsatzes (Kunsthandel, Verlage, Zeitschriften, Feuilletons) und der Breitenwirkung (Galerien, Museen) - trotz entgegengesetzter ästhetischer Geltungsansprüche - nichts im Wege: Die Kluft zwischen ästhetischem Geltungsanspruch und ökonomischer Pragmatik wird nicht als problematisch expliziert. Konzeptuelle Künstler thematisieren die Handlungsmöglichkeiten einer programmatisch orientierten Kunst-über-den-Kunstbetrieb und damit auch die (Un-)Möglichkeit des Kunstbetriebs, auf

eine kritisch ihre eigenen Rezeptionsbedingungen reflektierende Kunst zu reagieren.

Joseph Kosuth in einem Radio-Interview vom 7.April 1970 zur selbst gestellten Aufgabe:

"I think to be an artist now means to question the nature of art - that's what being 'creative' means to me because that includes the whole responsibility of the artist as a person: the social and political as well as the cultural implications of his or her activity. To say that the artist only makes high-brow craft for a cottage industry's specialized market might satisfy the needs of this society from the point of view of some people, but it's an insult to the valued remains of an 'avant-garde' tradition, and a denial to artists of their historical role. And unless artists re-conceptualize their activity to include responsibility for re-thinking art itself, then all that is value in art will be subsumed by the market, because then we will have lost the moral tool to keep art from just becoming another high-class business. In any case, what is more 'creative' than creating a new idea of what art is?"[10]

b. Konzept versus Stil

In den sechziger und siebziger Jahren können Werken, die aus ähnlichen visuellen Elementen bestehen, verschiedene Kombinationen dieser Elemente (Syntax) und verschiedene programmatische Ansätze (Semantik) zugrunde liegen - und umgekehrt: Ähnliche Strategien der Kombination und identische Programme lassen sich mit Elementen realisieren, deren Verschiedenheit sich stilistischer Kategorisierung entzieht. Äußere Stilmerkmale werden ersetzbar durch Programme und Kombinationsstrategien, die mit verschiedenen Formelementen realisiert werden können.

Konzeptuelle Künstler geben nicht mehr im Anschaulichen verbleibende, leicht erkennbare Individualstile vor, die im Handel als in Preise übersetzbare Merkmale eingesetzt werden können. Konzeptuelle Kunst entzieht sich einer affirmativen Relation von Anschauung und Warencharakter. Die Codierung des Warencharakters durch konstant wiederholte optische Reize und die Codierung des Individualstils durch konstant wiederholte formale Merkmale kommen zum Beispiel bei einigen Pop Artisten wie **Roy Lichtenstein** zur Deckung; dies meiden Konzeptuelle Künstler. Auch **Richard Hamiltons** sich ironisch distanzierende Annäherung von künstlerischen an werbegrafische Merkmale[11] gibt es bei Konzeptuellen Künstlern nicht. Der spielerische, sich zugleich annähernde wie distanzierende Umgang mit Vorcodiertem fehlt Konzeptueller Kunst, da sie auf werkexterne Bezüge zur Pop Kultur und anderem zugunsten metasprachlicher Zeichenfunktionen verzichtet. Gleichzeitig lieferte die Pop Art Konzeptuellen Künstlern Ansätze zu einer Resemantisierung (der präsentierten Zeichen und der Zeichenpräsentation), wie sie die im Anschaulich-Unverbindlichen bleibende Minimal Art nicht bot: Konzeptuelle Kunst resystematisiert ihre Vorläufer Pop und Minimal Art. Diese Vorläufer wiederum resystematisierten Strategien und Präsentationsformen der europäischen klassischen Avantgarde. Konzeptuelle Kunst ist also Resultat einer kritischen Resystematisierung der amerikanischen Nachkriegs-Resystematisierung der europäischen Vorkriegs-Avantgarde. Konzeptuelle Kunst ist zugleich Summe und Kritik der amerikanischen Appropriation der klassischen europäischen Avantgarde.

c. Vermittlung/(Re-)Semantisierung

Konzeptuelle Werke wirken nicht unmittelbar, sondern vermitteln ihr Vermitteltsein: Sie demonstrieren, daß sie Resultat eines häufig mehrstufigen Planungsprozesses sind, in dessen Verlauf die Erwartungshorizonte der Rezipienten eingeplant/thematisiert werden.[12]

Im folgenden wird die Geschichte von exemplarischen künstlerischen Beiträgen referiert, die der mehrstufigen Planung Konzeptueller Werke vorausgingen.

Jackson Pollocks gegenstandslose Gemälde von 1950 mit schwarzer, verdünnter Lackfarbe auf ungrundierter, rauher Leinwand[13] sind sowohl auf die unmittelbare optische Wirkung des großen Bildfeldes - des "All-over" im *"'drip and splash' style"*[14] - angelegt, wie lesbar als Resultat einer künstlerischen Vorgehensweise des *"dripping fluid paint"*[15] mit *"brushes...used more as sticks rather than brushes"*[16] oder als direkt aus der Farbdose geschüttet/getropft: Die Farbspuren 'berichten' fragmentarisch von dem Prozeß, dessen Resultat sie sind - sie vermitteln ihre eigene Entstehungsgeschichte. Pollocks Bilder sind selbstreferentiell, was den Einsatz formaler Mittel angeht, reflektieren aber nicht die Präsentationsform dieser Mittel: ein viereckiger Rahmen, mit ungrundierter Leinwand bespannt, darauf getrocknete Lackfarbe.

Jasper Johns verstößt in "Flag" von 1955 durch die Wahl eines stark redundanten Zeichens eklatant gegen Erwartungen an Artistik, die Pollock noch erfüllt hat. Das normalerweise, außerhalb des Kunstkontextes auf Stoffträger realisierte, rechteckige Zeichen hat Johns in Öl und Enkaustik auf Zeitungspapier realisiert und kunstintern als Gemälde präsentiert. Johns' "Flag" provoziert vor dem Horizont tradierter künstlerischer Präsentationsformen zu der Frage *"Is it a flag or is it a painting?"*[17]

Kritiker können hier nicht mit an normativen Stilkriterien orientierten Antworten (wie sie zum Beispiel der amerikanische Starkritiker **Clement Greenberg** bei Jackson Pollock[18] und anderen Malern formuliert hat) auf die - nach **Marcel Duchamps** Ready-Mades - von Johns' "Flag" erneut provozierte Frage: 'Was ist Kunst?' reagieren, sondern müssen sich damit begnügen, den Charakter der Arbeit als Denkanstoß zu vermitteln. Der Künstler hat sich in die fiktive Funktion des Kritikers eingemischt, maßgebende Instanz bei der Bestimmung zu sein, was als Kunst gelten darf. Zu Pollocks Selbstbezüglichkeit kommt durch Johns' "Flag" eine - allerdings noch implizite - Reflexion der für die Definition des Begriffes Kunst entscheidenden

Instanzen. Der Kritiker ist nicht mehr Experte für geübteres und genaueres 'Sehen', da die ästhetische Funktion des unmittelbaren visuellen Erlebnisses als allein kunstbestimmendes Moment fragwürdig geworden ist.[19]

Von der konzeptuellen Künstlergruppe **Art&Language** wird schließlich das unmittelbare 'Sehen' und damit Kunstkritik auf der Basis des vergleichenden Sehens als zwar etabliertes, aber fragwürdiges Modell nicht mehr nur implizit, sondern explizit in Textarbeiten infrage gestellt:

"It seems, in seeing an object, I can construe (translate) that object within many seemingly complete 'languages' of perception. Another person seeing the same object may construe a similar number of 'languages', none of which need necessarily coincide with mine. If, for instance, we both adopt the same physical object as 'subject of consideration', in what sense can we say we are adopting the s a m e object?...It seems to suggest that we are dealing with numerous types, perhaps levels of stratifications, of language which in turn are appropriate for numerous types, again perhaps stratifications, of empirical data...Language seems to enter into our 'seeing' more directly than with the other senses. This could be taken as implying a stronger (more developed) interdependence between 'perception' and 'language' and so must raise many questions about the kind of relationship which exists between how we see and how we talk of what we see."[20]

Konzeptuelle Kunst arbeitet nicht mit Zeichenformen, sondern mit Zeichenbedeutungen, um den kulturellen, primär sprachlichen Formen der Konstitution von Wirklichkeitsvorstellungen nachzugehen. Die von **Clement Greenberg** zum ausschließlichen Programm künstlerischer Moderne erhobene Reduktion der Semantik zur Gewinnung einer Autonomie des Sehens im dafür adäquatesten Medium - der Malerei - hat bereits Pop Art infrage gestellt, indem sie die Veränderung der Umwelt durch das Design der Massenkultur zum Ausgangspunkt einer Medien kombinierenden Resemantisierung nahm: Semantisierung und Visualisierung sind in Pop Art vielfältig miteinander verknüpft. Besonders **Robert Rauschenberg** hat aus einer Rekombination des bereits (Re-)Kombinierten neue ästhetische Potentiale gewonnen und so desemantisierenden Sehexperimenten in einem 'reinen', durch nichts Außerkünstlerisches getrübten Kumstmedium widersprochen: Gerade aus der Intoxikation künstlerischer Arbeit mit Heterogenem erzielte Rauschenberg demonstrativ künstlerische Autonomie. Konzeptuelle Künstler führen Rauschenbergs dialektische, weil über Strategien der Entgrenzung konstituierte Abgrenzungen zwischen Kunstinternem und Kunstexternem weiter, jedoch abstrahieren sie, darin der neuesten Variante abstrakter Kunst, der Minimal Art, folgend, von der Ikonographie der Massenmedien. Der minimalistischen Desemantisierung durch Abstraktion von der Imagerie der Pop-Kultur setzen Konzeptuelle Künstler eine Recherche der Konstitution von Bedeutung entgegen: Sie interessiert nicht, wie noch die Pop Art, die durch Fragmentierung von codierten Zeichenketten erzeugbare poetische Öffnung etablierter, eindeutiger Zeichensemantik in begrenzt offene semantische Felder, sondern die analytischen Konzeptuellen Künstler (**Art&Language, Victor Burgin, Joseph Kosuth, John Stezaker**) interessiert die "Bedeutung von Bedeutung" oder "The Making of Meaning"[21] und damit die Technik der möglichst exakten (Re-) Konstruktion von Bedeutungen, nicht aber die Bedeutungen selbst.

Der Problembereich der "Bedeutung der Bedeutung" läßt sich in folgender Frage zusammenfassen: Gibt es zwischen Zeichen und ihren Bedeutungen systematisierbare Zusammenhänge oder nur willkürliche Setzungen?

d. Koordinationsthese

Zeichen 'besitzen' nicht Bedeutungen, sondern erhalten sie durch Gebrauch. Im kommunikativen Zeichengebrauch werden Zeichen von ihren Benützern in geregelten Formen miteinander koordiniert. Jeder Zeichenverwender einer sozialen Gemeinschaft kann davon ausgehen, daß Andere aus derselben Gemeinschaft mit den Zeichen dieselbe Bedeutung verbinden wie er. Über objektverweisende Gesten hinausgehende Mitteilungen werden durch einen Set beziehungsweise Code aus geregelten Koordinationen von Zeichen mit Bedeutungen möglich. Komplexere Bedeutungen sind aus der wiederum geregelten Kombination von vorcodierten Zeichen entwickelbar: Zeichenbedeutungen beziehen sich in grammatisch geregelter Form auf Zeichenbedeutungen. Diese Bezüge konstituieren Diskurse. These der Sprachphilosophie ist, daß Unmittelbarkeit und Subjektivität in kulturbedingte Formen der Verständigung eingebettet sind, während die Bewußtseinsphilosophie, der noch **Clement Greenberg** folgte, Unmittelbarkeit als diskursfremdes, nichtbegriffliches Fundament von Subjektivität betrachtet und Kunst diesem diskursfremden Rahmen zuordnet.[22] Ansprüche einer normativen Begriffsdefinition von Kunst und die sinnliche Wahrnehmung (Sehen) scheinen vom bewußtseinsphilosophischen Standpunkt in einer künstlerischen Arbeit koordinierbar, die sich gegen soziale Vermittlungen abschottet, während sinnliche Wahrnehmung von einem sprachphilosophisch orientierten Standpunkt aus immer schon durch kulturbedingten Zeichengebrauch vermittelt ist, bevor sie Grundlage künstlerischer Arbeit werden kann.

Auch ist Kunst nur vom bewußtseinsphilosophischen Standpunkt aus eine geistige, kulturell unberührte Substanz, vom sprachphilosophischen Standpunkt aus aber eine Angelegenheit der Verständigung: Es gibt von diesem Standpunkt aus keine genuine, unhinterfragbare Einheit zwischen der Bedeutung des Begriffs Kunst, den jeweiligen Präsentationsformen von Kunstwerken und dem ästhetischen Erleben von Subjekten, sondern diese Zusammenhänge sind in Verständigungsprozessen ebenso laufend neu wiederherstellbar wie auflösbar.

Konzeptuelle Künstler können mit ihrem metasprachlichen Ansätzen aus

der allgemeinen Untersuchung von Verständigungsprozessen eine Untersuchung der Institutionalisierung dieser Verständigungsprozesse im Bereich Bildende Kunst - Stichwort "Musealisierung"[23] - ableiten.
Von einem metasprachlichen Ansatz her kann nicht mehr vom "Geist" eines Künstlers, der sich in der "Substanz" eines Werkes manifestiere, gesprochen werden. Dazu schreibt der britische Konzeptuelle Künstler **Victor Burgin**:

"'Sign' implies a corollary thing signified, but in 'abstract' painting and sculpture a work has no apparent significance but is rather itself an object of signification. As artists and critics connected with Modernism [= der "formal criticism" Greenbergs] will insist that the unique art object itself must be brought into the proximity of our senses it should be clear that it is the object which is signified and that signification here takes the form of ostensive definition. (Ann.: '...(in) ostensive definition, the object which is meant is brought within range of perception and is then indicated by an appropriate gesture.' Rudolf Carnap, The Logical Structure of the World, University of California Press, 1969.)[24]

Die Fiktion einer Selbstoffenbarung der Substanz eines Werkes oder eines Künstlers in der Werkform wird in der Concept Art ersetzt durch eine Analyse der Rezeptionsmöglichkeiten präsentierter Zeichen. Das Modell dieser Rezeptionsanalyse sind Bedeutungszuschreibungen mittels vertrauter Codes:

"...The semantic component...asserts nothing but functions as a 'label' or 'pointer', thus annexing the particular content of the recipient's experience of the signified object domain...'Semantic labels' help orientate art information within the larger informational field."[25]

Die sprachphilosophische 'Koordinationsthese' - die von Menschen gesetzte, durch konstanten Gebrauch in sozialen Gruppen zwar institutionalisierte, aber auch jederzeit veränderbare Koordination von Zeichen mit Bedeutungen - ersetzt in der Konzeptuellen Kunst bisher in Künstlertheorie, Kunstkritik und Ästhetik geläufige bewußtseinsphilosophische Thesen über "Geist" und "Substanz".

e. Koordination des Koordinierten
Pop Artisten wählen multifunktional lesbare Zeichen aus kunstexternen Zusammenhängen. In Konzeptueller Kunst wird der Schwerpunkt von der Wahl auf die Kombination von Zeichen verlagert: 'Was' gewählt wird, wird relativ bedeutungslos im Verhältnis zu der Art, 'wie' es mit anderen Zeichen in Bezug gesetzt wird. Für das 'Wie' dient das 'Was' meist nur als Beispiel. Diese Verlagerung des Schwerpunkts von der Selektion auf die Kombina-

tion beinhaltet eine Steigerung der semantischen Komplexität. Systematische Zeichenkombinationen der Konzeptuellen Kunst sind explizierende Sätze oder diesen analoge Strukturen, die sich auf vorausgegangene Zeichenkombinationen beziehen, um komplexe Zusammenhänge zu rekonstruieren - nach **Victor Burgin**:

*"[Rudolf] Carnap established a hierarchy of types of description in the ascending order, property description, relation description, structure description:
'A property description indicates the properties which the individual objects of a given domain have, while a relation description indicates the relations which hold between these objects, but does not make any assertions about the objects as individuals'; (structure descriptions are a type of relation description but)'...unlike relation descriptions, these not only have the properties of the individual elements of the change unmentioned, they do not even specify the relations themselves which hold between these elements. In a structure description, only the structure of the relation is indicated...They form the highest level of formalisation and dematerialisation.'"*[26]

Der konzeptuellen Resystematisierung vorcodierter Zeichenkombinationen bleibt die einen Code konstituierende Selektion einzelner Zeichenelemente äußerlich: Es geht auf metasprachlicher Ebene um die Art der Kombination, nicht um das Kombinierte; es geht um die Art der Codierung, nicht um die Codes oder das Codierte:

"Art does not provide any new experiences, facts or concepts - it 'rearranges' these things; it provides a 'frame of mind' to enclose commonly accessible facts and concepts we already have."[27]

Konzeptuelle Kunst setzt sich mit möglichen Zeichenkonstrukten auseinander - reale Codes sind nur ein Bruchteil von möglichen Konstrukten. Die etablierte Codierung von Kunst wird als eine unter vielen Möglichkeiten untersucht und als nicht die beste Möglichkeit - da widersprüchlich und unterkomplex - kritisiert.

f. Kunstinterne und kunstexterne Präsentationsumstände
Johns hat in "Flag" bereits kombiniert: Ein gewähltes Element, das aus einer Zeichenkombination bestand (der "Union Jack"), ist von ihm mit einem Träger in Collage- und Maltechnik kombiniert worden. Das kunstinterne Medium Malerei wird einerseits durch die kunstextern vorgegebene Zeichenform, andererseits durch die ungewöhnliche Maltechnik - neben Öl auch Enkaustik auf collagiertem Element - gebrochen. Doch diese Brechung des Kunstmediums Malerei mittels kunstexterner Zeichenform ist eine Reflexion

provozierende Innenbrechung; es sind Spiegelungen kunstinterner Probleme durch Brechung am Kunstexternen - denn: wäre Johns' Flagge auch bei einer Präsentation in einem kunstexternen Kontext Flagge und Gemälde zugleich? Besteht diese Doppeldeutigkeit nicht nur im Kontext Kunst, von dem aus Bezüge auf Kunstexternes möglich sind, um die Grenze zwischen In- und Externem zu thematisieren? Kann es einen Bezug des "Union Jack" auf Kunstinternes von einem kunstexternen Betrachterstandpunkt geben, der komplementär wäre zum Bezug des Kunstinternen auf Kunstexternes?

Die Antithese von Kunst und Leben, von Kunstinternem und Kunstexternem, wird in Konzeptueller Kunst ersetzt durch die Frage nach der Permissivität/Anschließbarkeit von Systemexternem an Systeminternes, durch Bewährungen von konzeptuellen Zeichensystemen in kunstfremden Präsentationsumständen - also von Kunstwerken in kunstexternen Kontexten, wobei die Präsentationsformen - im Unterschied zu (Wand-)Malerei und (Außen-)Skulptur - nicht 'als Kunst' erkennbar sind: Es gibt keine Decodierbarkeit konzeptueller Präsentationsformen 'als Kunst'. Diese Werke sind für die kunstexterne Präsentation und die Rezeption von Passanten, denen der Kunst-Status unbekannt ist, geeignet, weil sie nicht Kunstprobleme, sondern allgemeine Sprachprobleme explizieren, und mit kunstexternen Codes arbeiten. Auch in kunstexternen Präsentationsumständen wird die explizite Zeichenreflexion metasprachlicher Konzeptueller Werke lesbar. Nur wenn diese Werke im Kunstkontext präsentiert werden oder werkexterne Informationen über ihren Kunststatus vorliegen, sind sie als Kritik der Codierungen des Kunstbetriebs erkennbar. Die Kritik von Zeichenprozessen funktioniert bei einigen Werken in kunstexternen und kunstinternen Präsentationsumständen, da die metasprachliche Kritik von Rezipienten auf die Zeichenprozesse in jedem Kontext angewendet werden kann.

Die werkinterne Zeichenverarbeitung kann in der Präsentation von 'Texten als Text', von Texten über Zeichenverarbeitung (und damit über sich selbst), Formen der metasprachlichen Zeichenverarbeitung vorführen, die für jeden Kontext ergiebig sind. So schreibt Kosuth auf angemieteten Plakatwänden, die normalerweise Werbung tragen:

"1 to assume a mental set voluntarily. 2 to shift voluntarily from one aspect of the situation to another. 3 to keep in mind simultaneously various aspects. 4 to grasp the essential of a given whole; to break up a given whole into wholes and to isolate them voluntarily. 5 to generalize, to abstract common properties; to plan ahead ideationally; to assume an attitude toward the 'mere possible', and to think or perform symbolically. 6 to detach our ego from the outer world."[28]

"Is this blank? What we are accustomed to seeing here is part of the landscape. This text (sign, words) was made for this location, but it is a continuation of other things which may connect you to it. This sign (text, has a relationship with what you see around it. However, the ways in which it is different could constitute a criticism of the ways it is similar. Can this (text, sign) explain itself? And if it could would it mean what it says? This text, within a context of other signs, also wants to function as part of the 'real world', but it (as a text, as a sign) seems empty. The content that it shares with other signs is what connects you to this (sign, text, words); it is also what is missing."[29]

g. "Plurifunktionalität"[30] und Selbstbezüglichkeit

Poetische (formbezogene) und emotive Zeichenfunktionen konstituieren den 'Eigen-Sinn' des Ästhetischen. Vorcodiert ist, daß Kunstwerke dieses Ästhetische zur Geltung bringen sollen. Zwischen unmittelbarem, subjektbezogenem Ästhetischem und sozial vermittelten Kunst-Codes besteht ein widersprüchliches Verhältnis: Einerseits soll durch Kunst die Erkenntnis eines ästhetischen Eigen-Sinns jenseits aller Vorcodierungen gefördert werden, andererseits ist gerade diese Aufgabe als Funktion der Kunst vorcodiert. Es handelt sich um einen durch Institutionalisierung - durch den Kunstbetrieb mit seinen Instanzen Kunsthandel, Museum und Kunstpublikationen - vorcodierten Raum der Nichtcodierung.

Eine Kunst, die institutionelle Rahmenbedingungen kritisieren will, kann sich nicht darauf beschränken, in einem durch diese Rahmenbedingungen gesicherten Freiraum zu operieren: Ihre Kritik am Kunstbetrieb beginnt mit grenzüberschreitenden Strategien, die die Voraussetzungen der "Freischwebenden Intelligenz" (wie **Art &Language** diese institutionell gesicherte, weil nicht grenzüberschreitende partielle Freiheit von einschränkenden Rahmenbedingungen - **Kurt Mannheim** zitierend - nannte)[31] mit den Reflexionsmitteln dieser Intelligenz problematisieren.

Durch ihren metasprachlichen Ansatz, der sich mit der "Plurifunktionalität" von Zeichen auseinandersetzt, kann Konzeptuelle Kunst die modernistische Restriktion künstlerischer Tätigkeit auf poetische und emotive Zeichenfunktionen vom Standpunkt nicht-restringierter funktionaler Möglichkeiten der Koordination von Zeichen mit Bedeutung kritisieren.

Die metasprachliche Reflexion der "Plurifunktionalität" findet in Konzeptueller Kunst nicht von einem kunstexternen Standpunkt, sondern kunstintern im Selbstbezug statt - **Joseph Kosuth**:

"Art's only claim is for art. Art ist the definition of art."[32]

Durch den metasprachlichen Ansatz ist es Konzeptuellen Künstlern möglich, von einem theoretisch kunstexternen und praktisch kunstinternen Standpunkt im Kunstbetrieb die Institutionalisierung von Objekten und Geltungsansprüchen zu kritisieren. Im Unterschied zu kunstextern präsentierten Anti-Kunst-Positionen geht es Konzeptueller Kunst nicht um eine radikale Kritik jeder Institutionalisierung, sondern um eine Kritik der restriktiven Rahmenbedingungen - restriktiv gerade wegen der bestenfalls eingeschränkten

Möglichkeit, mit einer plurifunktional vorgehenden künstlerischen Arbeit die Institutionalisierung von Restriktionen aufzuzeigen und mindestens ebenso öffentlichkeitswirksam präsentieren zu können, wie Arbeiten, die diese Restriktionen verdrängen, nicht reflektieren. Konzeptuelle Kunst thematisiert ihre eigenen - erschwerten - Bedingungen, eine Öffentlichkeit zu finden. Statt formalistischer, werkorientierter "Kunst-über-Kunst" präsentieren Konzeptuelle Künstler eine 'Kunst-über den-Kunstbetrieb'. Die Kunstpraxis dieser 'Kunst-über den-Kunstbetrieb' besteht in einer aus metasprachlichen Reflexionen abgeleiteten Kritik der etablierten Kunstpraxis, die auch dort präsentiert wird, wo sie etabliert ist. Die kunstexternen Präsentationen sind die Vorstufe zur kunstinternen Kritik. In den kunstexternen Präsentationen wird der metasprachliche Ansatz vorgeführt, dann wird dieser Ansatz in kunstinternen Präsentationsumständen als Kritik des Kunstbetriebs eingesetzt.

Die konzeptuellen Ausgangspunkte systematisiert **Terry Atkinson** in seiner Einleitung zum ersten Heft der Zeitschrift "Art- Language" vom Mai 1969:

"(1) To construct an object possessing all the morphological characteristics already established as necessary to an object in order that it can count as an art work...(e.g. painting, sculpture)...
(2) To add new morphological characteristics to the older established ones within the framework of one object (e.g. as with the advent of the technique of collage)...
(3) To place an object in a context where the attention of any spectator will be conditioned toward the expectancy of recognising art objects. For example placing what up to then had been an object of alien visual characteristics to those expected within the framework of an art ambience, or by virtue of the artist declaring the object to be an art object whether or not it was within an art ambience...There is some considerable overlap here with the type of object mentioned in No.(2), but here the prime question seems to emphasise even more whether or not they count as art objects and less and less whether or not they are good or bad (art objects). David Bainbridge's 'Crane'[33] which shifted status according to his 'sliding scale' intentions as to whether it was placed at different times, threw up an apparently even thicker blanket of questions regarding the morphology of art objects. In contrast to Duchamp's 'Readymades', which took on art object status according to Duchamp's act of (say) purchase (e.g. 'Bottle Rack') entailing an asymmetrical transfer of rather superimposition of the identity 'art object' onto that of 'battle rack', Bainbridge's 'Crane' sometimes is a member of the class 'art object and crane' and sometimes simply is only a member of the class 'crane'...
(4) The concept of using 'declaration' as a technique for making art was used by Terry Atkinson and Michael Baldwin...For example the basic tenet of the 'Air Show' was a series of assertions concerning a theoretical usage of a column of air comprising a base of one square mile and of unspecified distance in the vertical dimension. No particular square mile of the earth's surface was specified. The concept did not entail any such particularized location....

Th[e] concept of presenting an essay in an art gallery, the essay being concerned with itself in relation to it being in an art gallery, helps fix its meaning...List (1), (2), (3) and (4) above might be followed by, (5), the essay in the gallery, and (6) the essay possessing the paragraph specifying the theoretical art gallery; it is more likely that the nuances of (5) and (6) could be included in an expanded version of (4)."[34]

Atkinson beschreibt die Ausstellung von Readymades in kunstexternen Kontexten als Durchgangsstufe: Auf die radikale Negation jeder Kunstdefinition durch formale Bestimmungen (in 3) folgt (in 4) eine Setzung, die sich an keinen vorgegebenen Bestimmungen orientiert. Dieser theoretische Ansatz, Kunst zu machen, indem Bestimmungen der Bedeutung des Begriffs Kunst artikuliert werden, wird durch den Vorschlag einer kunstinternen Präsentation von Texten über Präsentationsumstände im Kunstbetrieb (5/6) ausdifferenziert. Atkinson schlägt einen Bogen von einer radikalen Negation jeder empirischen Bestimmung von Kunst zu einem Vorschlag der Wiederherstellung der Bestimmung von Kunst auf semantischer Ebene: als abstrakte Bestimmungsmöglichkeit, die die Entscheidung für oder gegen eine Bestimmung dem Rezipienten überläßt. Nach der Reflexion über den linguistischen Charakter von Kunstbestimmungen erscheint jede normative Setzung eines Begriffs von Kunst willkürlich - und kann deshalb dem subjektiven Entscheidungsspielraum überlassen werden.

An die Stelle von ästhetischer Unmittelbarkeit des Geistes sind mögliche Koordinationen/Vermittlungen von Zeichen mit Bedeutungen - wie sie auch zur Definition einer Bedeutung des Begriffs Kunst anfallen - getreten: Es gibt mögliche Bestimmungen von Kunst und Reflexionen über diese Möglichkeiten, nicht aber einen absoluten Bezugspunkt als Quelle jeder Kunstdefinition. Aus ehemals normativen Bestimmungen sind Möglichkeiten künstlerischer Selbstbestimmung und einer pluralen, dezentrierten Praxis geworden. Konzeptuelle Künstler rekonstruieren und diskutieren diese Möglichkeiten selbst. Der Diskurs ist als Diskurs über den Kunstbetrieb nicht mehr ein der Kunstpraxis fremdes Element, sondern ein Teil von ihr. Diskurs über Diskursmöglichkeiten und Diskurs über den Kunstbetrieb verhalten sich zueinander, wie die metasprachliche Zeichenfunktion sich zu anderen Zeichenfunktionen verhält: Die metasprachliche Zeichenfunktion ist selbst Teil der metasprachlichen Untersuchung der "Plurifunktionalität": Die metasprachliche Reflexion ist selbstbezüglich, und dies gerade dadurch, indem sich ihre Funktion in Relation zu anderen Funktionen setzt,

und dies tut, indem sie mit den anderen Zeichenfunktionen zugleich sich selbst bestimmt: Sie hat die Funktion, Zeichenfunktion der Zeichenfunktionen zu sein, und ist als Zeichenfunktion doch auch nur Zeichenfunktion unter anderen.

1.1.2. Intermediäre Präsentationsformen

Die Entwicklung von Präsentationsformen Konzeptueller Kunst ist Teil einer umfassenderen Entwicklung von intermediären Präsentationsformen. In (vor-)konzeptuellen Werken ab 1963 durchdringen sich
- die Systematik serieller Kunst,
- die intermediären, Zufallsoperationen einplanenden Notationen der "Fluxus"-Künstler für Aufführungen und
- sprachphilosophische Ansätze.

Die Zeit von 1963 bis 1966 kann als Pionierzeit Konzeptueller Kunst betrachtet werden und der Zeitraum von 1966 bis 1969 als Konstituierungsphase. Ab 1969 differenzieren Konzeptuelle Künstler ihre Verfahren weiter aus, um sich auf den in dieser Zeit zahlreichen Gruppenausstellungen Konzeptueller Kunst zu bewähren. Ab 1973 beginnt - besonders bei der Künstlergruppe **Art&Language** - eine Selbstrevision, in der die bis 1972 entwickelten künstlerischen Verfahren der (Re-)Semantisierung intermediärer Kunst politisiert werden.

Im Folgenden werden die ersten beiden Phasen bis 1969 behandelt. Texte und Sprachwerke aus der Zeit von 1969 bis 1972 lagen den Erörterungen in Abschnitt 1.1.1. d. bis f. zugrunde. Zwischen 1969 und 1972 wurden aus den vorher entstandenen Textwerken Schlußfolgerungen für eine hinreichend ausdifferenzierte sprachphilosophische Kunsttheorie gezogen. Von dieser Zeit der theoretischen Ausformulierung bereits vorhandener Ansätze geht in diesem Abschnitt der Blick zurück, dann im folgenden Abschnitt nach vorne. Die Phase der Politisierung ab 1973 wird in Abschnitt 1.1.3. dargelegt.

1963 erschien **Henry Flynts** Artikel über "Concept Art" in der Anthologie der Künstlergruppe "Fluxus".[35] Flynt plädiert am Beispiel serieller Musik, daß bereits die Notation, nicht erst die Ausführung nach 'ästhetischen' Kriterien zu beurteilen sei. Durch diese Aufwertung der Notation wird die mentale Rekonstruktion der vom Künstler hergestellten Zusammenhänge zwischen Zeichen und damit die Lesearbeit des Rezipienten mindestens gleichwertig zur akustischen beziehungsweise visuellen Wahrnehmung. Die Entscheidung, ob die Notationszeichen mit ihrer 'ästhetischen' Selbstbezüglichkeit als Kunst betrachtet werden sollen, oder schon einen neuen Tätigkeitsbereich konstituieren, überläßt Flynt dem Leser.

On Kawara schreibt 1963 mit Letraset "Something" auf Papier, rahmt diesen Begriff mit Bleistift und notiert handschriftlich außerhalb des Rahmens den Titel "Nothing, Something, Everything".[36]

On Kawaras Schriftzug "Something" kann unter anderem als sich selbst denotierender Referent aufgefaßt werden: Bezeichnung und Bezeichnetes fallen zusammen - das Wort "Something" in seiner Letra-Set-Erscheinung ist in seiner Materialisierung in Letraset "Etwas". Das "Etwas" erscheint

allerdings im Titel gleichbedeutend mit "Nichts" (kein Referent) und "Alles" (alle Referenten). Die Bedeutung der Bestimmung/Setzung eines Referenten für die Variable "Etwas" wird relativiert durch die beiden Grenzen einer solchen Bestimmung: Wenn sowohl kein als auch alle Referenten infrage kommen, wird die Wahl eines Referenten für "Etwas" hinfällig. Die Wahl eines Referenten wird durch den Titel als Möglichkeit vorgestellt, ohne daß Möglichkeitsfelder ausgegrenzt werden: Die Wahlmöglichkeiten bleiben - zwischen "Alles" und "Nichts" - unendlich. Eine der möglichen Erklärungen dafür liefert **Martin Heidegger**:

"Die Leere ist...dasselbe wie das [absolute] Nichts, jenes Wesende nämlich, das wir als das Andere zu allem [Alles] An-[Etwas] und Abwesenden [relatives Nichts] zu denken versuchen."[37]

Die Bedeutung der groß in 'Bildrahmen' realisierten Lettern des Wortes "Something" wird auf der Bedeutungsebene zum Teil im Titel "Nothing Something Everything" verdoppelt. Mit dieser Verdoppelung präsentiert die Arbeit eine Selbstaussage: Eine Aussage über seine Existenz als eine bestimmte ("Etwas") unter möglichen typographischen Konkretisationen eines Wortes ("Alles"). Eine Existenz von "Etwas" als Konkretes und als Wort läßt sich unter anderem mit Heidegger erklären:

"'Ding' wird hier im überlieferten umfassenden Sinn verstanden, der jegliches Etwas meint, das irgendwie ist...Kein Ding ist, wo das Wort fehlt, nämlich das Wort, das jeweils das Ding nennt. Was bedeutet 'nennen'? Wir können antworten: nennen meint: etwas mit einem Namen ausstatten. Und was ist ein Name? Eine Bezeichnung, die etwas mit einem Laut- und Schriftzeichen, mit einer Chiffre versieht. Und was ist ein Zeichen? Ein Merkmal? Oder ein Wink? Oder all dies und noch anderes?

Ist der Name, ist das Wort ein Zeichen? Alles liegt daran, wie wir das denken, was die Worte 'Zeichen' und 'Namen' besagen. Und wir merken hier schon an diesen geringen Hinweisen, in welche Strömung wir geraten, wenn das Wort als Wort, die Sprache als Sprache zur Sprache kommt."[38]

On Kawara wendet mit seiner Arbeit die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf ontologische Grundfragen, indem er die Rolle der Zeichen und ihrer existenzanzeigenden Zeichenbedeutung hervorhebt. On Kawara fragt über eine Metasprache - "Nichts", "Alles" und "Etwas" sind metasprachliche Begriffe - nach der philosophischen Interpretation von referentiellen Zeichenfunktionen, nicht nach der zeichenexternen materiellen Existenz von Referenten. Zugleich läßt er die Antwort auf ontologische Fragen offen: Sind alle Antworten gleich gültig und damit gleichgültig? Sind - analog zum groß geschriebenen "Something" in der Doppelung dieses Wortes "Etwas" im Titel - alle Antworten nur willkürliche Verdoppelungen fundamentaler, nicht

weiter hinterfragbarer Axiome, die erkannt werden können oder sollten, aber keiner weiteren rationalen Bestimmung bedürfen? Der Japaner On Kawara könnte eine solche Antwort intendieren.[39]

Joseph Kosuths Arbeit "One and three Chairs" von 1965 (Abb.6) besteht aus drei Konkretisationen des einen Begriffs Stuhl - einer Wörterbuch- oder Lexikondefinition, einem Objekt und einem Foto des Objekts. Diese drei Elemente stehen und hängen nebeneinander. Ebenso wie On Kawara thematisiert hier Kosuth referentielle Zeichenfunktionen. Verkaufsobjekte sind ein Zertifikat, das Notizen zum Präsentationskonzept der Arbeit enthält, und ein Blow-Up einer Lexikondefinition. Der Installierende, der nicht der Künstler sein muß, wählt einen Stuhl und läßt ein Foto von ihm in der Installationssituation ausführen, wobei der Abzug etwas kleiner als das Original sein soll. Kosuth trennt zwischen festen, für das Konzept konstitutiven und variablen Teilen. Das Konzept legt die Grenzen der Variabilität fest. Zum planenden Künstler, der die Konzeptnotation und einen Teil der Ausführung realisiert, kommen weitere Ausführende, welche die für die Installation beigegebenen Konzeptnotationen befolgen - da es keine endgültige Präsentation gibt, sondern nur Varianten von Präsentationsmöglichkeiten, ist die Ausführung nie 'fertig'. Kosuth's Werk ist nicht die konservierte Spur eines Herstellungsprozesses (wie zum Beispiel im abstrakten Expressionismus), noch selbst ein Prozeß (wie im Happening), sondern er dynamisiert das Werk durch ein begrenzt offenes Verhältnis zwischen Konzept und Ausführung.

Mel Bochner stellte 1966 Kopien von seriellen Notationen für Musikstücke und Kunstwerke unter dem Titel "Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art" in der New Yorker Visual Arts Gallery aus.[40] Die seriellen Notationsskizzen stammen von Musikern wie **John Cage** und **Steve Reich** und Künstlern wie **Hanne Darboven** und **Sol LeWitt**. Vier Aktenordner mit identischen Kopien werden auf Sockeln präsentiert: Es handelt sich um eine Leseinstallation, in der weder die Ausstellungsform innovativ war, noch das Ausgestellte vom Künstler stammt.

Bochner präsentiert nicht eine autonome Kunstform, sondern eine Arbeit in Form einer programmatischen Ausstellung über eine Kunstform - die von Flynt als "Concept Art" deklarierte serielle Notationszeichnung. Die Ausstellung hatte keine kunstspezifische Form - gleichwohl deklariert Bochner die Ausstellung als eigenständige Tätigkeit: Sie lief unter seinem Namen, nicht unter dem der beteiligten Künstler.

Joseph Kosuth legitimierte später in seinen Texten die nicht-artistische, fremdes Material ausstellende Präsentationsform kunsttheoretisch. Kosuth schrieb solche Texte zur Legitimation seiner Lese-Installationen, in denen kopierte Texte verschiedener Autoren in Aktenordnern präsentiert werden (Abb. 17).[41] Kosuth präsentierte in seinen Lese-Installationen auch eigene Texte. Aus Kombinationen verschiedener kunstfremder Elemente

entwickeln Konzeptuelle Künstler komplexe Zeichensysteme, nicht neue Präsentationsformen. Der Künstler agiert nicht wie ein Arbeiter - Gegenstände produzierend - und nicht als Autor auf der Suche nach neuen Präsentationsformen, sondern als Organisator dieser Materialien.

Zeitgleich mit der Durchsetzung von Konzeptueller Kunst im Kunstbetrieb wächst die Zahl der Ausstellungsbesucher aus der Schicht der weniger begüterten, aber gebildeten Angestellten: In amerikanischen Museen, die zum größten Teil privat finanziert sind, beginnt die Summe der Mitgliedsbeiträge die Beiträge der "Trustees", die im Museumsvorstand sitzen, zu übersteigen.[42] Der 'Bürolook' Konzeptueller Präsentationen und die Arbeitsumgebung, die einem großen Teil der Museumsbesucher aus verschiedenen Bereichen vertraut ist, sind verwandt. Konzeptuelle Kunst ist in Amerika nie repräsentativ für reiche Sammler und 'ihre' Museen geworden: Die Sammlung Vogel ist die größte amerikanische Konzeptuelle Kunstsammlung - die Vogels waren Post- und Bibliotheksangestellte, die in engem Kontakt mit den Künstlern standen und stehen.[43]

Lawrence Weiner erklärte 1969 in einem fortan wiederholten "Statement"[44], daß es Angelegenheit des Käufers seiner aus elliptischen Sätzen bestehenden Arbeiten sei, zu bestimmen, ob und von wem - vom Künstler oder einer anderen Person - die Arbeit auszuführen ist. Weiner systematisierte Kosuth's Ansatz: die Unterscheidung zwischen konzipierendem Künstler, dem materiell die Präsentation realisierenden Ausführenden und dem mental die Präsentation realisierenden Rezipienten.

Sol LeWitt präsentiert in Künstlerbüchern, die seit 1967 entstehen, serielle Zeichnungen mit Kurzangaben - Beschreibungen und Diagramme - zum Variationsprinzip.[45] Diese Bücher sind konzipiert als billig erwerbbare Arbeiten mit auf die Buchrealisation abgestimmten Werkserien. LeWitt - und ab 1968 Lawrence Weiner[46] - kommen mit billigen Künstlerbüchern der neuen Schicht nicht so zahlungskräftiger Kunstinteressierter entgegen. Künstlerbücher sind keine Erfindung konzeptueller Künstler, durch die Bücher konzeptueller Künstler wird jedoch ein Trend zum Künstlerbuch in öffentlichkeitswirksamer Form akzentuiert, der zu Beginn der sechziger Jahre parallel zu einem stetig steigenden Kunstbuchmarkt einsetzt.[47] Konzeptuelle Kunst wird zur intellektuellen Mittelstandskunst in einer Zeit, in der die Selbsterziehung durch Lesen eine hohe Bedeutung gewinnt.

1966 beginnen im englischen Coventry **Terry Atkinson** und **Michael Baldwin** Manuskripte zu erstellen, in denen sie sich mit metasprachlichen Zeichenfunktionen beschäftigen. Die Kernfrage, mit der sie sich auseinandersetzen, lautet: Ist die Auffassung von Gegenständen als wahrnehmbaren Körpern mit materiellen Eigenschaften eine adäquate Grundlage für zeitgemässes künstlerisches Schaffen, oder handelt es sich dabei um eine veraltete Ontologie, die im Kunstbetrieb simplifizierend gesetzt wird über die Kriterien: Malerei als Tafelbild ist ein begrenzter, flacher Körper und Skulptur ist ein dreidimensionaler Körper? (Abb.18, 20) Der Künstler wird zum

mündigen Diskurspartner, der sich von vorcodierten Kunsterwartungen nicht mehr nur als anarchisch auftretender Neo-Avantgardist absetzt, sondern 'Wissen' in theoretische Ansätze systematisch umsetzt. Atkinson und Baldwin liefern damit die theoretischen Ausgangspunkte für die Künstlergruppe **Art&Language**, welche sich in den folgenden Jahren formiert.

Atkinson und Baldwin präsentierten in Ausstellungen Blow-Ups von 1966/67 geschriebenen Kurztexten (Abb.18)[48]. Die Texte wenden sich an mündige, kritische Diskurspartner - gegenläufig zur gängigen kontemplationsorientierten Musealisierung von Kunstwerken.

Die komplementären Topoi vom weltfern im Atelier wirkenden Künstler und vom in schweigsamer Kontemplation verharrenden Rezipienten werden von Diskussionen in der Künstlergruppe Art & Language und ihrer Suche nach einer debattierenden kritischen Öffentlichkeit (Abb.10)[49] abgelöst. Die Kunstproduktion wechselt bei Art&Language von der Ausführung von Präsentationen nach vorcodierten Regeln zur interaktiven Regeldekonstruktion und -rekonstruktion.
Konzeptuelle Künstler haben folgende Anliegen:

1. Sie trennen zwischen Konzept und Ausführung:

a.) Das Konzept wird mit Teilen der Ausführung vom Künstler geliefert. Vom Installierenden werden die gelieferten Teile ergänzt und alle Teile dem Konzept folgend angeordnet - siehe Kosuth's "One and three Chairs" mit variablem Objekt und variablem Foto des Objekts.

b.) Die Ausführung ist das Resultat eines geregelten Entwurfes; sie ist im Hinblick auf das rekonstruierbare Konzept lesbar. Sol LeWitt schreibt dazu:
"If the artist wishes to explore his idea thoroughly, then arbitrary chance decisions would be kept to a minimum, while caprice, taste and other whimsies would be eliminated from the making of the art...To work with a plan that is pre-set is one way of avoiding subjectivity...the artist would select the basic form and rules that would govern the solution of the problem. After that the fewer decisions made in the course of completing the work, the better. This eliminates the arbitrary, the capricious, and the subjective as much as possible."[50]

c.) Das Konzept wird präsentiert und eine Ausführung erübrigt sich, oder sie kann jeder Zeit von irgend jemand - meist ohne besondere handwerkliche Fähigkeiten - durchgeführt werden. Dazu **Ken Friedman**:

"A short definition of concept art as it came to be practiced might be: A series of thoughts or concepts, either complete in themselves as work(s), or leading to documentation or to realisation through external means."[51]

2. Die programmatische Ausdifferenzierung der Zusammenhänge zwischen Präsentationsformen und Rezeptionsumständen hat Vorrang vor avantgardistischer Innovation.

3. Das Konzept kann ein theoretisches sein, das sich explizit mit der Frage 'Was ist Kunst?' auseinandersetzt oder die Präsentationsform provoziert zu dieser Frage, da sie sich auf ungewohnte Weise in gewohnte Präsentationsumstände einordnet. Die Präsentationen reflektieren die Frage 'Was ist ein Kunstwerk?' als Teilfrage des umfassenderen Problembereichs 'Was ist Kunst?'. Aus Antworten auf den Kunstbegriff werden Schlußfolgerungen für die Definition des Werkbegriffs gezogen. Konzeptuelle Werke thematisieren die Zusammenhänge zwischen Werk- und Kunstbegriff.

4. Verhältnisse zwischen künstlerischem Entwurf, seiner Ausführung und den Rezeptionsumständen werden theoretisch in Texterörterungen reorganisiert, um Modelle zu erhalten, an Hand derer sich die praktizierten Prozesse der Codierung von Kunst metasprachlich durch eine sprachphilosophische Untersuchung von Prozessen der Codierung infrage stellen lassen: Die Frage 'Was ist Kunst?' wird unter dem Aspekt problematisiert: 'Wie erhält ein Zeichen oder Zeichenkomplex Bedeutung?' oder einfacher: 'Wie entsteht Bedeutung?'. Sprachkritik als Erkenntniskritik wird radikaler als je zuvor zur Hinterfragung des Kunstkontextes eingesetzt: Sie ist nicht mehr bloß - wie bei **Johns** - Anregung zur Findung von Werkformen, sondern durch sie werden institutionalisierte Rahmenbedingungen der Werkpräsentation infrage gestellt. Die avantgardistischen Versuche, durch andere Werkformen neue Präsentationsumstände zu initiieren, werden - unter anderem mittels Blow-Ups von Texten und Textplakaten - abgelöst von einer Untersuchung der Präsentationsumstände durch das Präsentierte: Investigation ersetzt Provokation.

1.1.3. Politisierung Konzeptueller Kunst

1972 wurde Konzeptuelle Kunst auf der Kasseler "documenta 5" in einer eigenen Abteilung mit dem Titel "Idee" gezeigt.[52] Als neueste Richtung galt zu jener Zeit der Fotorealismus, der auf der "documenta 5" in einer weiteren Abteilung ausgestellt war.[53] Für die Entwicklung der Kunst in den siebziger Jahren blieb der Fotorealismus jedoch im Vergleich zur Konzeptuellen Kunst marginal.

1973 war das Jahr der Ölkrise und der Wende vom Wirtschaftswachstum zur Rezession. Dies blieb nicht ohne Folgen für den Kunstbetrieb der siebziger Jahre: Die Galerien hatten wenig Anlaß, neue Künstler zu präsentieren - vorrangig war für Galeristen die Sicherung der Marktanteilen mittels ihrer bestehenden Programme.

In der Konzeptuellen Kunst - besonders bei **Art&Language** und **Joseph Kosuth** - gab es Bestrebungen gegen formale Variationen bei programmatischem Stillstand, der angesichts fehlender Herausforderungen durch jüngere Künstler leicht gefallen wäre. In Reaktion auf die eingetretene Stagnation im Kunstbetrieb gründete Joseph Kosuth mit **Sarah Charlesworth** die Zeitschrift "The Fox", von der 1975/76 drei Nummern publiziert wurden.[54] Die Redaktionsarbeit erledigten die amerikanischen Art &Language-Mitglieder **Ian Burn, Mel** und **Paula Ramsden**. Auch ein großer Teil der Texte stammte von Art&Language-Mitgliedern.

Die Art&Language-Mitglieder thematisierten in "The Fox" die ökonomischen Ursachen für die zentrale Position New Yorks im Kunstbetrieb. Die von Art&Language als künstlerische Praxis verstandene Text-Reflexion über die Rahmenbedingungen der "Institution Kunst"[55] und die Konsequenzen, die sich aus dieser Textreflexion für die Rolle des Künstlers ergeben, waren ein Affront gegen die Positionen engagierter Kollegen wie den damals bekannten realistischen Maler **Rudolf Baranik** oder den minimalistischen Bildhauer **Carl André**. André und Baranik sahen den Künstler in der Rolle eines sozial ungebundenen, aber soziale Probleme artikulierenden Produzenten. Das Art&Language-Mitglied Mel Ramsden berichtet über eine Podiumsdiskussion, die im "Artists Space" 1975 stattfand, und an der sich unter anderem Baranik und André beteiligt haben:

"While some of his [=Carl André's] remarks on the panel were by far the most pointed, on the other levels it's very difficult to understand him. For instance, at the panel he gave the distinct impression that he was born laying little zinc squares 'naturally'- so to speak - on art-gallery floors. The I-can't-help-what-I-do syndrome results from an awful neglect of materialism...One panelist (Rudolf Baranik apparently?) insisted that the artist's muses might be 'a dealer named Leo [Castelli], a critic named Lawrence [Alloway], an editor named John, and a curator named Bill'. Or, the artist, this same person

continued, might instead have Marx, Lenin or Che in mind. B u t , he continued, when the artist really gets down to work, these muses all vanish...But Baranik seemed to imply that the mode of production was immune from influence, was autonomous and, going by applause, many others agreed. Art is thus supposed to be innately innocent. This is just wishful art-school 'sensitivity' and an incredibly simple form of essentialism.'[56]

Angegriffen wurde von Art&Language-Mitgliedern der Elfenbeinturm von Intellektuellen, die sich in einer von sozialen Fragen abgeschotteten Welt bewegen, sowie eine politische Kunst, die nicht ihre eigenen Produktions- und Distributionsbedingungen thematisiert.

Der Vietnam-Krieg war Thema vieler Künstler-Demonstrationen in New York.[57] Mit dem Beginn des Rückzuges der amerikanischen Streitkräfte aus Vietnam konzentrierten sich in New York politisch engagierte Künstler auf eine Kritik der Institution Kunst. Dazu gehören auch die Aktivitäten einiger amerikanischer Mitglieder von Art&Language für die "Artists Meeting for Cultural Change" . Ian Burn und **Mayo Thompson** haben ein Thesenpapier für die "AMCC" entwickelt:

"We are thrown together because the social organization of our labor doesn't match the real conditions of our social interchange. You want to work, you want your work to be integrated into the things you are working for...The social divisions of production generate social 'programs' which are self-perpetuating but not self-superseding. These mediate between (social) form and (social) content - between 'society' and us...Form is 'society's instrument for determining social meaning...In contrast, our social interchange engenders the ideological space for dialectical work but - this dialectical work is not art. Our revolutionized social relations are not subject-matter of 'revolutionary formalizations'." [58]

Die in den sechziger Jahren zunächst von **Ad Reinhardt** und **Donald Judd**, dann von Konzeptuellen Künstlern betriebene selbstbezügliche Reflexion wird in den siebziger Jahren von einem Teil Konzeptueller Künstler durch die Reflexion über die "Institution Kunst" ausdifferenziert: Kunst-über-Kunst wird in der Konzeptuellen Kunst zuerst zu einer Kunst-über-Kunsttheorien, dann durch die Pragmatisierung nach 1972 zu einer Kunst-über-den-Kunstbetrieb. Art&Language-Mitgliedern erscheint die Kritik des eigenen Arbeitsbereiches - eine Kunst-über-den-Kunstbetrieb - als die praktikabelste politische Tätigkeit mit den größten Aussichten auf Erfolg: Für Künstler ist ein differenzierter, erfolgversprechender Umschlag von Wissen in soziales Handeln am ehesten in ihrem eigenen Arbeitsbereich realisierbar.

Zugleich wehren sich englische Art&Language-Mitglieder, die an englischen Akademien im Bereich "art history and complementary studies" unterrichtet haben, gegen eine Enttheoretisierung des englischen Akademie-Unterrichts und ein Erlahmen der Ende der sechziger Jahre noch hohen Bereitschaft von Studenten, Ausbildung als Selbstbildung in Politik, Philosophie, Soziologie und Kunst zu verstehen.[59]

Wenn häufig 1972 als zeitliche Begrenzung für die Konzeptuelle Kunst angegeben wird, dann ist das insofern richtig, als bis zu diesem Zeitpunkt die sprachphilosophische Orientierung noch nicht durch (kunst-)soziologische Fragen erweitert und modifiziert wurde. Ein anderes Datum für eine zeitliche Begrenzung wäre 1976, als sich die amerikanische Gruppe von Art&Language auflöste, nachdem ihre kunstpolitischen Publikationen in "The Fox" in New York Aufsehen erregt hatten. Eine Kritik Konzeptueller Kunst, die diese konsequente Weiterentwicklung nach 1972 nicht berücksichtigt, greift zu kurz. Die Kritik am "Idealismus" Konzeptueller Kunst[60] ist die Folge einer Mißachtung der Pragmatisierung/Kontextualisierung von Konzeptueller Kunst. Die Wechselseitigkeit von Kunstformen und Kunstbetrieb wird von Art&Language analysiert und in ihrer zeitgenössischen Form kritisiert.

Nach Mitte der siebziger Jahre werden selbst- und kunstkritische Aktivitäten außerhalb Konzeptueller Kunst in "Alternative Spaces" und als Teil der feministischen Bewegung fortgesetzt - mit Anknüpfungen an nichtkonzeptuelle Bewegungen der sechziger Jahre.[61]

Ein 'postmodernes' Patchwork aus bereits vorhandenen künstlerischen Strategien beginnt in den siebziger Jahren und prägt die achtziger Jahre - ohne Erweiterung der aufgenommenen Strategien. Konzeptuelle Kunst war schon eine Resystematisierung bereits vorhandener künstlerischer Strategien. Entfällt der systematisch-kritische Anspruch bei der Kombination bereits vorliegender Strategien, so ergibt sich ein Patchwork aus wiedererkennbaren Splittern[62]: Konzeptuelle Kunst steht am Ende einer fortschreitenden Nachkriegsentwicklung (Abstract Expressionism/Pop/Minimal/Conceptual Art)[63] und - wider die Absichten der beteiligten Künstler - am Anfang einer wieder nur formbezogenen Selbsthistorisierung der Nachkriegskunst (spätere Nachkriegskunst sieht sich im Spiegel vorangegangener Nachkriegskunst, die bereits die Vorkriegsavantgarde bricht), mit der der kritische Anspruch einer Neo-Avantgarde erlischt: Aus Kunst-über-den-Kunstbetrieb wird wieder Kunst-über-Kunstformen beziehungsweise eine Selbstbezüglichkeit ohne pragmatisch-kritische Reflexion. Künstler wie **Mel Bochner**, für die Konzeptualisierung eine wichtige Durchgangsphase war[64], schlugen diesen Weg früh ein:

"Sadly, 'conceptualism' became synonymous with 'avant-garde' to the extent that the launching of art careers for traditional modernist painters (such as Bochner) first had to go through a 'legitimization' period of 'conceptualism' first. The idea seems to be: first get everyone's attention, then please the market with goods they are familiar with.'[65]

1.2. künstlerische Vorgehensweisen

Konzeptuelle Kunst läßt sich in folgende drei Bereiche aufteilen:

1. Normierungen des "ästhetischen Gegenstandes"[66] werden mit Präsentationsformen, die Indifferenz gegenüber ästhetischen Wertungen fördern, infrage gestellt. Die Grenzen der etablierten Kunstgattungen Malerei und Skulptur werden überschritten, um Beziehungen zwischen ihnen herzustellen, nicht aber um der Kunst neue Präsentationsmöglichkeiten zu erschließen.
2. Alltägliche, nicht als Kunstformen vorcodierte Präsentationsformen werden eingesetzt. Die Aufmerksamkeit des Rezipienten wird auf mögliche Zeichenfunktionen einer Präsentationsform gelenkt. Was im einzelnen mitgeteilt wird, dient nur als Modellfall einer umfassenderen Problematisierung von Zeichenfunktionen.
3. Zeichentheoretische und kunsttheoretische Konzepte werden schriftlich dargelegt. Die Schriften werden als Resultate künstlerischer Arbeit in Ausstellungen vorgestellt und in Katalogen sowie Kunstzeitschriften abgedruckt.

Dem ersten Bereich gehören Installationen von **Sol LeWitt** und **Mel Bochner** zu, die Wand- und Bodenmalereien mit Bodenskulpturen kombinieren.[67]

Dem zweiten Bereich entsprechen Arbeiten von **Robert Barry, Victor Burgin, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, John Stezaker, Lawrence Weiner** und **Ian Wilson.** Diese Künstler arbeiten mit Zeichen und Medien, die kunstextern vorcodiert sind. Arbeiten mit Texten und Foto-Texten überwiegen.

Der dritte Bereich ist das Arbeitsgebiet der englisch-amerikanischen Künstlergruppe **Art&Language**. Sie hat ihre theoretischen Texte in limitierten und signierten Auflagen ediert, in der selbst herausgegebenen Zeitschrift "Art-Language" abgedruckt, maschinenschriftliche Manuskripte über Galerien zum Kauf angeboten und Blow-ups von Kurztexten ausgestellt. Einige der Texte von Art&Language sind Überarbeitungen der Tonbandaufnahmen von Gruppendiskussionen. In einigen Fällen sind Transkriptionen von Diskussionsaufnahmen ohne Überarbeitungen publiziert worden.[68] Themen der Texte sind linguistische, kunsttheoretische und kunstsoziologische Probleme.

Von dem Bereich 1. bis zum Bereich 3. steigt die Ausdifferenzierung der selbstbezüglichen Reflexivität. Doch diese Reflexionskomplexität ist rein formal: Es ist lediglich eine Gliederung in Abstraktionsgraden, die programmatische Standpunkte ausklammert, da die Auffassungen von Konzeptuellen Künstlern sehr verschieden sind.

Folgender Kriterienkatalog listet Eigenschaften auf, die in den Bereichen 1. bis 3. mehr oder weniger ausgeprägt zu finden sind:
a.) Die poetische Zeichenfunktion erhält keinen Sonderstatus: Desemantisierung, um die Aufmerksamkeit von den Zeichenbedeutungen weg und zu den Zeichenformen hin zu lenken, ist nur eine "Zeichenfunktion"[69] unter anderen. Konzeptuelle Kunst desemantisiert vorgefundene Zeichen nicht nur in der Tradition der künstlerischen Avantgarde, sondern verwendet Zeichen auch mit ihrer normalen Semantik, häufig um eine Modellsituation zu schaffen, die auf eine zweite semantische Ebene verweist.
b.) Die kunstintern in Konzeptueller Kunst präsentierten Zeichen sind aus dem alltäglichen kunstexternen Zeichengebrauch vertraut. Die Zeichen werden meist nicht als Ready-Made/objet trouvé beziehungsweise auf ihrem ursprünglichen Zeichenträger präsentiert, sondern auf anderen Trägern wiederholt. Die künstlerische Handschrift und andere Mittel zur Individualisierung von Zeichenformen werden vermieden. Die Wiederholbarkeit von typisierten Zeichen wird betont und gegen individualisierende Zeichenpraxis in Kunstwerken gesetzt.
c.) Die aus werkexternen Zusammenhängen ausgewählten Zeichen erscheinen nicht isoliert, sondern in werkinternen Kombinationsweisen. Werkexterne Vorcodierungen und werkinterne Relationen können sich in Rezeptionsprozessen gegenseitig durchdringen. Durchdringungen zwischen werkextern Vorcodiertem und werkinternen Organisationsformen steigern die semantische Komplexität.
d.) Die etablierten Kunstgattungen Malerei und Skulptur werden durch eine Vielfalt von Präsentationsformen ersetzt. Konzipiert wird ohne Rücksicht auf die Erkennbarkeit des Status von Objekten 'als Kunst'.
e.) Das, 'was' die Zeichen mitteilen, kann hinter dem zurücktreten, 'wie' diese Mitteilungen funktionieren. Das Mitgeteilte wird häufig zum Modellfall für eine Untersuchung von Zeichenfunktionen.
f.) Konzeptuelle Werke 'zeigen' teilweise nicht nur das Problem von Zeichenfunktionen durch Modellfälle, sondern sie 'sagen' auch in Textform, 'wie' Zeichen funktionieren.
g.) Die Thematisierung von Zeichenfunktionen ermöglicht die Problematisierung von kunstinternen Vorcodierungen. Antworten auf die Frage, wie es dazu kommen kann, etwas 'als Kunst' etablieren zu können, werden über theoretische Untersuchungen zur Frage, wie Zeichen bedeuten, zu geben versucht.
h.) Konzeptuelle Werke hinterfragen ihren eigenen Status 'als Kunst', wenn sie die sozialen Bedingungen untersuchen, die diesen Status festlegen. Konzeptuelle Werke machen Konventionen nicht selten in Ausstellungssituationen reflexiv, in denen sie diesen Konventionen selbst unterliegen.

1.3. Der Begriff Konzeptuelle Kunst

1969/70 wurde "Concept Art" zugleich zum Oberbegriff[70] für damalige aktuelle Kunstströmungen und Unterbegriff für einen Teilbereich. Als Konzeptuelle Kunst im engeren Sinne galten Arbeiten, die in einer nicht-expressiven Weise Texte und Fotos verwendeten und die eigene Präsentationsform sowie die Funktion von Kunst problematisierten. Zum Oberbegriff wurde Konzeptuelle Kunst 1969/ 70 im Laufe folgender Rezeptionsgeschichte:
Seit "Op losse schroeven", "Wenn Attitüden Form werden" und weiteren Gruppenausstellungen über alternative aktuelle Kunsttendenzen[71] ist die Rolle, die unter anderem Textarbeiten, Diagramme und Fotoserien für mögliche Ausführungen als alternative Präsentationsformen zu den klassischen Kunstgattungen Skulptur und Malerei spielen, zentrales Thema der Kunstkritik:
- **Charles Harrison** im Katalog zur Londoner Station von "Wenn Attitüden Form werden":

"No-one over-riding theme has been imposed upon the exhibition 'When Attitudes become Form', but virtually all the artists represented would appear to share a dissatisfaction with the status of the art work as a particular object in a finite state, and a rejection of the notion of form as a specific and other identity to be imposed upon material...We have to keep our option open, to pose questions to which the answers are not predictable, to which answers might come in a different language, suggesting a different grammar - a different system, a changed consciousness."[72]

- **Scott Burton** anläßlich "Wenn Attitüden Form werden":

"The modern obsession with going as far as possible is demonstrated again and again; relationships between art and idea, art and site, art and material, art and methodology are being pushed to their limits. Perhaps the chief quality that unifies the artists in this show is their urgency."[73]

Diese alternativen Präsentationsformen werden Ende der sechziger Jahre unter Oberbegriffen Wie "Dematerialization"[74] oder "Impossible Art"[75] zusammengefaßt. "Thinkworks" und postminimalistische Arbeiten, die materielle Eigenschaften betonen, werden als Antipoden eines umfassenden Bereichs künstlerischer Aktivitäten behandelt:

"Lawrence Weiner's 'wall removal' - a work in which absence constitutes presence - has already been seen in New York and Europe; both showings, according to the artist, are the same work. Its identity lies in its idea, which

can exist just as well in the form of a 'statement' on the printed page. Richard Serra's splash piece has also been seen in New York and Europe; in this case, however, the artist insists that the two are completely different works of art. Identity lies in its actual presence, an attitude implied in the impossibility of moving the work from its site. Like Sol LeWitt's 'wall markings', drawings penciled directly on walls, to move the work is to destroy it."[76]

Die Offenheit der Präsentationsform impliziert das Problem der Legitimation des Begriffs Kunst: Wofür wird mit welchem Recht der Begriff Kunst verwendet? Für solche Fragen der Begriffsdefinition steht im Englischen der Begriff "conceptual analysis":

"The conceptual, categorical ambiguities of the new art stand in sharp contrast to its direct occupation of space of specific demonstration of physical laws (most frequently, the law of gravity)."[77]

Die konzeptuellen Probleme und die materielle Präsenz werden in Besprechungen von Gruppenausstellungen zeitgenössischer Kunst 1969[78] noch als Aspekte eines Feldes aufgefaßt, das in Ausstellungen der achtziger Jahre in Konzeptuelle Kunst einerseits[79] und andererseits dem postminimalistischen Paar "Anti-Form" und "Arte Povera", zwei Tendenzen mit besonderer Betonung von Materialeigenschaften[80], auseinanderfällt. Ende der sechziger Jahre noch waren mindestens ebenso wie konzeptuelle Textarbeiten auch die Fragen, die materielle Eigenschaften der damals aktuellen Werke aufwarfen, Anlaß für Fragen nach dem Konzept von Kunst. Der von **Lucy Lippard** und **John Chandler** geprägte Begriff "Dematerialization" ist charakteristisch für diese Rezeption: Sie führen in "The Dematerialization of Art" von 1968 unter anderem noch Arbeiten von **Carl André**[81] auf, die Räume aussparen (Hohlräume), ebenso aber auch Arbeiten, in denen Zeichensysteme - Pläne und Begriffe - auf verschieden konkrete bis abstrakte kunstexterne Gegenstände referieren:

"Terry Atkinson und Michael Baldwin: conceptual drawings based on various serial and conceptual schemes, among them a map of a 36-square-mile area of the Pacific Ocean west of Oahu, scale 3' to the mile (an empty square); a rectangle with linear depictions of the states of Iowa and Kentucky, titled 'Map to not indicate: Canada, James Bay, Ontario, Quebec, St. Lawrence River, New Brunswick..."[82]

"Dematerialization" bezieht sich auf künstlerischen Umgang mit Material in einer Weise, in der der präsentierte Gegenstand Verweischarakter/Zeichencharakter hat, daß er lesbar ist im Hinblick auf das, was er ausgrenzt: Der autonomen materiellen Präsenz wird eine heteronome Verweisfunktion mindestens gleichgeordnet zur Seite gestellt. Ebenso deckt der Begriff aber

auch "thinkworks" wie die zitierten Zeichnungen der **Art&Language**-Gründer **Terry Atkinson** und **Michael Baldwin** ab, die auf Gegenstände referieren, die aus naturwissenschaftlichen Zeichensystemen abgeleitete Konstrukte sind, also linguistischen Charakter haben und in beliebiger grafischer Form präsentiert werden können, solange nur die Präsentation die Bedeutung (den oder die konstruierten Referenten) erkennbar werden läßt: Solche metasprachlichen Arbeiten sind in "Op losse schroeven" und "Wenn Attitüden Form werden" noch nicht gezeigt worden, sondern ein Jahr später in den New Yorker Gruppenausstellungen "Conceptual Art and Conceptual Aspects" (New York Cultural Center) und "Information" (Museum of Modern Art).[83] Daß "post-object art"[84] mit mitteilenden Zeichenfunktionen arbeitet, ist, wie der Titel "Information" sagt, anerkannt worden. **Kynaston L. Mc Shine** schreibt im Katalogvorwort:

"Many of the highly intellectual and serious young artists represented here have addressed themselves to the question of how to create an art that reaches out to an audience larger than that which has been interested in contemporary art in the last few decades. Their attempt to be poetic and imaginative, without being either aloof or condescending has led them into the communication areas that INFORMATION reflects."[85]

Von **Donald Karshan**, dem Organisator von "Conceptual Art and Conceptual Aspects" wird zudem ein Aspekt als Charakteristicum von "post-object art" hervorgehoben, der typisch für Konzeptuelle Kunst im besonderen ist: "Informationen" werden über "art 'investigations'"[86] gegeben, nicht über irgendwelche sonstigen kunstexternen Gegenstände oder Nachrichten - es sei denn, Kunstexternes wird verwendet, um Modelle für eine kunsttheoretische Auseinandersetzung über das Verhältnis kunstspezifischer Merkmale zu kunstexternen Mitteilungsformen zu schaffen.[87]

Als Oberbegriff für die um 1970 aktuellen Kunstströmungen galt auch die Bezeichnung "Arte Povera". **Germano Celant** hat seiner Dokumentation zeitgenössischer Kunst, die 1969 in drei Sprachen erschien, den Titel "'Arte Povera': Earthworks, Impossible Art, Actual Art, Conceptual Art" gegeben. Seinen Titel erläutert er in der kurzen Einleitung:

"...das Buch betitelt sich: ars povera. Diese kritische Definition kennzeichnet dem Publikum das gesammelte Material und stellt sich als Arbeit neben andere Arbeiten; sie trachtet nicht danach, als einzige Definition der Werke zu erscheinen, im Bewusstsein, nur einen teilweisen Aspekt der unendlichen Kraft zu vermitteln, die in den Werken selbst beschlossen liegt. Es gibt andere Definitionen, unter den bekanntesten diese: conceptual art, earth works, raw materialist, antiform, art microemotive, impossible art."[88]

Celant mischt hier Begriffe, die für Kunsttendenzen stehen, mit Begriffen,

die für Eigenschaften zeitgenössischer Kunst quer durch alle Tendenzen stehen - wie "microemotive" und "impossible art." Celant verwendete den Begriff "Arte Povera" 1967/68 als Titel für drei Ausstellungen, in denen die italienischen Künstler vorgestellt wurden, für die der Begriff auch heute steht: **Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Mario Merz, Giulio Paolini** und **Gilberto Zorio.**[89] Wenn Celant seinen Unterbegriff "Arte Povera" in der Buchdokumentation von 1969 als Oberbegriff verwendet, dann vielleicht deshalb, weil dahinter kritische Absicht sich verbergen mag: Die Provokation von Vorstellungsbildern mittels "armer" Materialien und deren Kombination ist für ihn aus programmatischen Gründen wichtig, auch wenn ein Teil seiner Dokumentation - besonders die Konzeptuellen Arbeiten - dem widerspricht. Die Untrennbarkeit von Idee und ihrer materialen Konkretion ist für Celant pragrammatisch. Arte Povera ist für ihn

"ein Komponieren, das darauf hinzielt, das Bild von seiner Zweideutigkeit zu befreien und von der Konvention, die das Bild zu einer Negation des Konzepts gemacht hat. Das Konzept, das heute als 'deus ex machina' wieder auftaucht angesichts der übermäßigen Aufwertung, die die Darstellungsweise und der modus vivendi erfährt, zugunsten einer Bestätigung der Zivilisation des Intellekts."[90]

Die Verwendung der Begriffe Konzeptuelle Kunst und Arte Povera als austauschbare Oberbegriffe für Kunstströmungen der Zeit um 1970 birgt also Zündstoff in sich: Konzeptuelle Künstler im engeren Sinn arbeiten mit der Differenz zwischen Konzept und Materialisierung, während Arte Povera nach den damaligen Definitionen eine möglichst unmittelbar einsichtige Synthese zwischen Konzept und Materie anstrebt.

Dieses Verhältnis wird noch dadurch problematischer, daß Konzeptuelle Künstler die Differenz zwischen Konzept und Ausführung als Verfahren interessiert, keineswegs aber alle Konzeptuellen Künstler mit einer programmatischen Trennung von Analytischem und Synthetischem einverstanden waren. **Joseph Kosuth** hat diese Trennung in seinem Aufsatz "Art after Philosophy" als Non-plus-ultra einer Konzeptuellen Kunst verkündet.[91] Die Kunstkritik beruft sich auf Kosuths Aufsatz, wenn sie einen programmatischen Ansatz in Konzeptueller Kunst nachweisen will.[92] Eine konzeptuelle Programmatik läßt sich jedoch nur durch einseitige Berücksichtigung eines von vielen Ansätzen finden. Kriterien Konzeptueller Kunst werden nur in formalen Verfahrensweisen erkennbar, mit denen auf verschiedene programmatische Ansätze verwiesen wird. Arte Povera dagegen läßt sich relativ leicht ein programmatischer Ansatz unterstellen. Konzeptuelle Künstler sind auf der Suche nach Erkenntnismöglichkeiten (im Plural), Arte Povera-Künstler dagegen auf der Suche nach der nicht mehr kritisch hinterfragbaren, unvermittelten Einheit von Begriff und bildhafter Vorstellung (im Singular). Konzeptueller Komplexierung der Zusammenhänge zwischen

Reflexion und sinnlicher Wahrnehmung antwortet bei Arte Povera Entkomplexierung: Anfang und Ende fallen in einfachen Anordnungen 'armer' Materialien zusammen.

Künstlerische Absichten werden in Konzeptueller Kunst von Plänen für auszuführende Arbeiten bis zu Texten mit philosophischem Anspruch zunehmend expliziter und eindeutiger - eindeutiger auf der Ebene einer möglichst präzisen Artikulation von Möglichkeiten. Das Interesse von Konzeptuellen Künstlern, in die künstlerische Arbeit zunehmend mehr die Reflexion der Produktionsverhältnisse einzubeziehen, führte dazu, sich möglichst neue theoretische Ansätze außerhalb des Kunstbereichs anzueignen und sie als Mittel zur Kritik des Kunstbetriebs auszuprobieren. Das So-Sein von institutionellen Rahmenbedingungen wird in Konzeptueller Kunst mit noch nicht realisierten künstlerischen Möglichkeiten konfrontiert und als Restriktion entlarvt. Aus auf visuelle Phänomene begrenztem Selbstbezug wird ein reflexiver Selbstbezug, der befähigt, sich in sozialen Phänomenen der Bewußtseinsindustrie selbst zu verorten. Dies ist die eine, von **Art&Language** vertretene Seite der Konzeptuellen Kunst. Die andere Seite vertritt **Sol LeWitt** mit einer zum Werkprinzip gemachten Indifferenz gegenüber jeder Präferenz. Sei es LeWitts Ausschluß jeder normativen Auffassung durch Indifferenz - noch beschränkt auf visuelle Ordnungen[93] - oder die Verarbeitung der Forderung nach einer Methodenvielfalt von **Paul Feyerabend** in Texten der Künstlergruppe Art&Language[94]: In jedem Fall wird den Ansprüchen, die eine normensetzende Programmatik impliziert, durch die Forderung nach einer Vielfalt von Ordnungen und Methoden widersprochen. Lediglich der Reflexionsgrad ändert sich.

Selbstbezüglichkeit durch Reflexion bedeutet bei Konzeptueller Kunst, die systemexternen Bedingungen mitdenken zu können: Die Komplexität der Beziehungen zwischen Werkinternem und Werkexternem sowie Kunstinternem und Kunstexternem wird bei Konzeptuellen Werken gesteigert. Nicht der künstlerische Umgang mit Materialien und Ereignissen zählt, sondern die Abstraktionsprozesse, die zur Bewältigung der Komplexität einer Durchdringung von System und Umwelt[95] nötig sind, werden zum Thema der Arbeit.

Reflexion von Konzepten und die Provokation von Bildvorstellungen über "arme" Materialien sind zwei Seiten, die innerhalb der beiden Kunstströmungen Konzeptuelle Kunst und Arte Povera wiederum miteinander vermittelt werden. Die Rollen des Vermittelten und des Vermittelnden sind bei Konzeptueller Kunst und Arte Povera allerdings vertauscht. Diese Vermittlungen mögen es gerechtfertigt erscheinen lassen, die Begriffe Arte Povera und Konzeptuelle Kunst auch als Oberbegriffe für alle Kunstströmungen der Zeit um 1970 zu verwenden - dann aber als Paar: als 'arme' und Konzeptuelle Kunst, also Hervorhebung von Materialeigenschaften einerseits und der systematischen Koordination von Zeichen mit Zeichen andererseits - womit wieder der Punkt erreicht wäre, an dem die Kritik von

"Wenn Attitüden Form werden" angelangt ist: Konzepte und Materialeigenschaften verweisen in der Rezeption wechselseitig aufeinander. Gemeinsamer Nenner ist für Zeitgenossen Ende der sechziger Jahre "der künstlerische Vorgang." So schreibt **Harald Szeemann** im Vorwort zum Katalog von "Wenn Attitüden Form werden":

"Die vorgeschlagenen Termini 'Anti-Form', 'Micro-emotive Art', 'Possible art', 'Impossible Art', 'Concept Art', 'Arte povera', 'Earth Art' treffen immer nur einen Aspekt: die scheinbare Opposition gegen die Form; den hohen Grad persönlichen und gefühlsgetragenen Engagements; die Erklärung von Dingen zu Kunst, die bisher nicht als solche identifiziert sind; die Verlagerung des Interesses vom Resultat auf den Vorgang; die Verwendung poverer Materialien; die Interaktionen von Arbeit und Material; Mutter Erde als Werkmaterial, Werkplatz, die Wüste als Konzept.

Auffällig ist die vollständige Freiheit in der Verwendung der Materialien sowie die Berücksichtigung der physikalischen und chemischen Eigenschaften im Werk. Während vor zwei Jahren Polyester und Computer den progressiven Künstler als Medien faszinierten und zugleich die Aussage bildeten, so scheint in dieser Kunst das Medium nicht mehr wichtig: der Glaube an die Technologie ist durch den Glauben an den künstlerischen Vorgang abgelöst worden. Nicht mehr das Hauptmerkmal heutiger Kunst, die Gestaltung des Raumes, sondern die Tätigkeit des Menschen, des Künstlers ist Hauptthema und Inhalt. Von daher ist auch der Titel (ein Satz und kein Schlagwort) der Ausstellung zu verstehen: noch nie wurde die innere Haltung des Künstlers so direkt zum Werk...

Eine ganze Reihe von Künstlern, so die Gruppe der 'Erdkünstler', sind jedoch gar nicht mehr mit Werken vertreten, sondern mit Information, oder die Gruppe der 'Konzeptkünstler' mit Werkanweisungen, die die Materialisation gar nicht mehr benötigen. Diese Konzeptuelle Kunst benützt sehr gerne bereits bestehende Systeme (Telefonnetz, Post, Presse, Kartographie), um 'Werke' zu schaffen, die schließlich zu neuen Systemen führen, die jeden Kommentar über den Ausgangspunkt meiden.

Werke, Konzepte, Vorgänge, Situationen, Information (wir haben bewußt die Ausdrücke Objekt und Experiment vermieden) sind die 'Formen', in denen sich diese künstlerischen Haltungen niedergeschlagen haben. Es sind 'Formen', die aus keinen vorgefaßten bildnerischen Meinungen, sondern aus dem Erlebnis des künstlerischen Vorgangs entstanden sind."[96]

In der "Arte Povera"-Ausstellung 1971 im Münchner Kunstverein überwogen Fotodokumentationen von "azioni povere". **Giuseppe Penone** präsentierte seine Arbeiten in und mit Bäumen durch Fotos und Aktionsrelikte. **Douglas Hueblers** Dokumentationssysteme und Fotodokumente von "azioni povere" zeigen in verwandten Präsentationsformen die Unterschiede zwischen Konzeptueller Kunst und Arte Povera: Douglas Huebler

thematisiert referentielle Funktionen von Informationssystemen, während Penone auf Naturprozesse verweist, also die Zeitdimension des Referenten thematisiert. Huebler thematisiert die Referenz, Penone den Referenten. Huebler weist auf, daß Zeichensysteme auf mögliche Referenten sich beziehen, die tatsächlich existieren mögen oder nicht. Penone dagegen präsentiert von natürlichen Wachstumsprozessen entweder direkt an Naturmaterialien oder durch Dokumentation von Eingriffen in das Baumwachstumstum: Die Auswirkung der Aktion auf den natürlichen Wachstumsprozeß und die Dokumentation des Eingriffs koexistieren einige Zeit - solange der Baum existiert - in 'Natur' und 'Kultur'. Holz, bislang Mittel der Bildhauerei, wird mit seinen Naturgesetzen zum Ziel der Arbeit.[97] Penones Wertung von Natur vor Kultur steht Hueblers Indifferenz gegenüber kulturellen oder natürlichen Zeitprozessen gegenüber: Sie sind in seinen Dokumentationssystemen nur Beispiele zur metasprachlichen Thematisierung referentieller Zeichenfunktionen. Die Differenz von konzeptueller Kunst in Amerika und England zur italienischen Arte Povera läßt sich mit den Stichworten 'Natur' und 'Funktion' umreißen.

1.4. Kritik der Sekundärliteratur und Vorstellung des eigenen Forschungsansatzes

Bereits 1971 erschienen Darstellungen der damals noch jungen Konzeptuellen Kunst auf deutsch von **Klaus Honnef**[98] und von **Ermanno Migliorini**[99] auf italienisch. Zudem enthalten zwei 1978 fertig gestellte Dissertationen wichtige Auseinandersetzungen mit Konzeptueller Kunst. Der Belgier **Francis Smets** befaßt sich mit dem "Diskurs von Pop Art und Conceptual Art über die Ready-Mades von Duchamp als Beitrag zum Studium des Spätkapitalismus"[100] und der Amerikaner **Robert Coolidge Morgan** erörtert "The Role of Documentation in Conceptual Art".[101]

Klaus Honnef schildert in seinem Buch "Concept Art" die Gruppenausstellungen, in denen Arbeiten Konzeptueller Künstler als neueste Tendenz entweder ausschließlich oder zusammen mit anderen aktuellen Strömungen vorgestellt wurden. Ob 1969/70 den Gruppenausstellungen ein Programm zugrunde lag, das eine Abgrenzung Konzeptueller Kunst von anderen aktuellen Strömungen erlaubt, diskutiert Honnef nicht.[102] Er legt Wert darauf, Überschneidungen zwischen Minimal, Land und Conceptual Art aufzuzeigen, wie dies auch **Seth Siegelaub** in den von ihm organisierten Ausstellungen "One Month" und "Summer Show" tat. Unklar bleibt deshalb, ob Honnef den Begriff "Concept Art" als Oberbegriff für um 1970 aktuelle Kunstströmungen verwendet wissen will, oder aber "Concept Art" nicht doch - da er eine im Vergleich zu Gruppenausstellungen über aktuelle Tendenzen wie "Wenn Attitüden Form werden" begrenzte Auswahl vorführt - als Begriff für einen Teilbereich zeitgenössischer Kunstproduktion einzuführen denkt.

1976 gibt Honnef in einem Aufsatz über Konzeptuelle Kunst einen Ausstellungs- und Szenenbericht im Rückblick.[103] Er berichtet über seine Kontakte als Ausstellungsorganisator mit Seth Siegelaub. Deutlich wird, daß zur Vermittlung von Konzeptueller Kunst die üblichen Kanäle des Kunstbetriebs nur ausgiebiger, nicht aber in neuartiger und alternativer Weise genutzt wurden. Die Hoffnung, daß bei Ausstellungen von Konzeptueller Kunst aus der Gleichung von Kunst ist Ware eine Differenz werden könnte, trog.

Um Honnefs Gedankengang zu ergänzen: Bei der Concept Art ging es nicht darum, neue Präsentationsformen auf neuen Wegen zu transportieren - denn um Innovation ging es nicht, sondern darum, aufzuzeigen, daß sich das künstlerische Interesse an den Präsentationsformen von Objektkunst zu Distributionsformen von Textmaterial verschoben hatte - wie Kosuths "The Second Investigation"[104] deutlich belegt. Die Kunstwelt wußte für dieses neuartige Textmaterial durch spektakuläre Ausstellungsformen eine Öffentlichkeit und einen Markt zu finden.[105] Der Versuch zur Klärung des Begriffs "Concept Art" auch durch eindeutige, das Anliegen der Konzeptuellen Künstler mitreflektierende und mitberücksichtigende Ausstellungspro-

gramme fand nicht statt.

Ermanno Migliorini nennt in "Conceptual Art" folgende Eigenschaften als für Konzeptuelle Kunst typisch:

- Das artistische Moment wird vermindert. Das Innovative der Wahl der Mittel und die technische Ausführung werden bedeutungslos.[106]
- Die theoretische Arbeit über Kunst ersetzt die Kunstpraxis. Eine logisch, nicht eine ästhetisch orientierte Auseinandersetzung mit der Rolle des künstlerischen Beitrags findet statt.[107]

Diese beiden Punkte kennzeichnen die analytischste Richtung Konzeptueller Kunst, die im Zentrum von Migliorinis Überlegungen steht. Migliorini schlägt folgende Dreigliederung Konzeptueller Kunst mit von der ersten zur dritten Gruppe abnehmender 'Konzeptualität' vor:

- Die am stärksten theoretisch 'belastete' Arbeit und die Reduktion des Artistischen wurden am konsequentesten von **Joseph Kosuth** und **Art & Language** durchgeführt.[108]
- Präsentationsformen mit Texten bei **Robert Barry, Douglas Huebler** und **Lawrence Weiner** werden von Migliorini zwischen der analytischen Richtung von Kosuth und Art & Language einerseits und konzeptuellen Objektkombinationen andererseits angeordnet.[109]
- Objektkombinationen von **Carl André, Daniel Buren, Sol LeWitt, Richard Serra** weisen über ihre Materialeigenschaften hinaus, indem sie das Material aufsplittern und konzeptuelle Fragen implizieren.[110]

Migliorinis Gliederung nimmt eine Dreiteilung Konzeptueller Kunst vor, welche hier vom Verfasser in Abschnitt 1.2. weiter entwickelt wurde, in dem sie die von der unteren zur obersten konzeptuellen Stufe steigende Aulösung tradierter Gattungskriterien ausdifferenziert und den Grund dieser Auflösung nennt: Eine von normativer Ästhetik unvorbelastete Selbstthematisierung von Kunst durch Kunst.

Migliorini erhebt die theoriebezogensten Arbeiten zum Paradigma Konzeptueller Kunst, jedoch hat sich gerade die Künstlergruppe Art & Language, deren Werke er als Beispiel heranzieht, nicht nur eindeutig gegen die These von einem konzeptuellen Paradigmenwechsel von einer materiellen zu einer theoretischen Kunstform gewehrt, sondern den Sinn von Paradigmen überhaupt in Frage gestellt.[111] Art & Language ging und geht es um eine Kunsttheorie, die sich bei der Frage 'Was ist das Konzept von Kunst?' für pluralistische Antworten sowie für einen ständigen Diskurs zwischen konkurrierenden Antworten einsetzt. Als Voraussetzungen zeitgenössischer künstlerischer Arbeit werden Reflexionen des künstlerischen Handelns und seine Funktion im Kunstbetrieb sowie Reflexivität als kritische Rechenschaft über die eigene Reflexion vorgeführt; es ersetzen aber nicht - wie Migliorini nahelegt - Begriffe wie "Geist" und "Idee" künstlerische Arbeit als praktisches soziales Handlungsfeld. Künstlerische Arbeit wird in Konzeptueller Kunst zur Diskurs-Arbeit, die eines Kommuni-

kationsmediums im Kunstbetrieb bedarf, wenn sie nicht die Öffentlichkeit, die sie sucht, verfehlen will. Zugleich wollen Künstler dieses Medium selbst organisieren. Die von **Mel Bochner** und Joseph Kosuth organisierten Lese-Installationen sowie die Zeitschrift "Art-Language" und die von Art&Language realisierten Ausstellungsinstallationen sind Beispiele dafür.

Bei diesen Einwänden gegen Migliorinis Arbeit muß der frühe Entstehungszeitpunkt berücksichtigt werden: 1971 war die Kritik von Art & Language an der Befangenheit der Kunstszene in Stilparadigmen noch nicht so deutlich wie ab 1972.[112]

Bei Honnef erscheint Konzeptuelle Kunst lediglich als unverbindliches Feld für Spekulationen über Kunst, bei Migliorini dagegen als nach Präzision strebende Richtung, die auch vom Interpreten Klarheit über Methoden und Begriffe einfordert. An den Unterschieden der Arbeiten von Honnef und Migliorini läßt sich der Widerspruch des Kunstbetriebs um 1970 ablesen, einerseits den organisatorischen Rahmen der Kunst über das Ausgestellte zu stellen (Honnef), und andererseits vom Ausgestellten programmatische Vorschläge (Migliorini) zu erwarten, die zur Veränderung eines bürokratisch-antiprogrammatisch verfahrenden Kunstbetriebs führen.

Robert Morgan erörtert 1978 in seiner Dissertation die Rolle der Fotodokumentation in Konzeptueller Kunst in einem in der Mitte seiner Arbeit plazierten Kapitel, dem ein Kapitel über die Fotogeschichte, eines über die Kunstentwicklung von **Duchamps** Ready-Mades bis zur Land Art sowie ein Abschnitt über Konzeptuelle Kunst im Allgemeinen vorgeblendet und zwei Kapitel über weitere Kunstphänomene der siebziger Jahre nachgeordnet sind. An die Stelle von Migliorinis Ausgrenzung eines Paradigmas Konzeptueller Kunst tritt eine dezentrierte Darstellung, welche die Vielfalt von Vorläufern der Fotodokumentation und der mit ihr vergleichbaren zeitgenössischen Kunstformen aufzeigt. Deutlich wird, wie schwierig es ist, aus den Werken der Zeit um 1970 eine Präsentationsform zu isolieren und eine medienadäquate Problemanalyse zu entwickeln. Fotosequenzen, Foto-Text-Kombinationen, Texte, die Anleitungen für auszuführende und zu fotografierende Aktivitäten geben, Fotos von Zertifikaten für ein Werkkonzept, Fotos als Verweis auf Unbeständiges wie z.B. Gas: Die Vielfalt erschwert eine systematische Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Mediums Fotodokumentation.[113]

In Morgans Ansatz einer phänomenologisch orientierten Rezeptionsforschung erhält die Erfahrung um der Erfahrung willen und das Sehen um des Sehens willen einen (zu) hohen Stellenwert. Müssen die Rezeptionsmöglichkeiten moderner Kunstwerke mit Morgan durch Einbeziehung der "Epoché"[114], einer Lebenswelt ausklammernden mentalen Vergegenwärtigung, erklärt werden? Können sie nicht mindestens ebenso gut auch lebensweltlich begründbar sein? Auch eine Erörterung alltäglicher Verstän-

digungsprozesse bietet Ansätze zur Erklärung des Verhältnisses zwischen Werk und Rezipient - gerade bei Werken, die Dokumente aus der Lebenswelt enthalten. Die Vielfalt konzeptueller Fotodokumentationen fordert bei jedem Werk aufs Neue zur Überprüfung auf, inwieweit diese Präsentationsformen bei Konzeptueller Kunst nur beliebige Formen zur Mitteilung eines Inhalts sind, oder ob das Konzept nicht schon in der Wahl der Dokumentationsform - also in der Pragmatik dieser Präsentationsform - zu suchen ist. Pragmatik/ erfahrungsorientiertes Denken und die Husserlsche Epoché, die von der materiellen Präsenz des Erfahrenen und dem Wissen in "eidetischer Reduktion" absieht, widersprechen sich jedoch.

Ein phänomenologischer Ansatz erscheint mir bei Dokumentationssystemen nur für Vorgehen sinnvoll, die zwischen werkinternen Relationen und werkexternen Referenten, zwischen Dokumentationsform und Dokumentiertem, strikt trennen[115], während die Vorgehensweisen der Konzeptuellen Künstler - Beziehungen zwischen Werkinternem und Werkexternem auszudifferenzieren - phänomenologische Ansätze hinter sich lassen müssen.

In Konzeptuellen Werken sind die Beziehungen zwischen Werkinternem und Werkexternem komplex. Die Selbstbezüglichkeit der Koordination von Werkteilen wird zum Beispiel in **Douglas Hueblers** Dokumentationssystemen (Abb.3,4) gerade durch die Koordination von kunstexternem Dokumentationsmaterial bestätigt: Die werkinterne Relationierung von Werkexternes denotierendem Zeichenmaterial erweist sich als Relationierung um der Relationierung willen. Zwischen dieser selbstbezüglichen Relationierung und den relationierten denotierenden Elementen bestehen jedoch in vielen Dokumentationssystemen Verhältnisse der 'Spannung' oder der 'Negation'. Bei Huebler können die werkinternen Relationen die referentiellen Zeichenfunktionen der relationierten Dokumente negieren, es kann aber auch eine 'Spannung', eine beiderseitige Negation - eine Negation des Negierenden durch das Negierte - entstehen.[116] Mit solchen Verhältnissen sich auseinanderzusetzen ist Morgan nicht in der Lage.

Morgans phänomenologischer Ansatz verbietet auch die Auseinandersetzung mit einem weiteren Aspekt Konzeptueller Kunst: mit dem pragmatischen Problem der Rahmenbedingungen von Kunst - Herstellung, Verkauf, Ausstellung, Kritik. Er kann die ideellen Rezeptionsmöglichkeiten nicht mit den begrenzten realen Rezeptionsmöglichkeiten vermitteln. Als Morgan seine Dissertation schrieb, wurde die pragmatische Dimension von Zeichenprozessen von den Konzeptuellen Künstlern erheblich deutlicher herausgearbeitet als noch in der Frühzeit Konzeptueller Kunst, in der Syntax und Semantik häufig kontextunabhängig thematisiert wurden. Um so unverständlicher ist es, daß Morgan die Unzulänglichkeiten von Migliorinis idealistischem, theoriebezogenem Ansatz nicht überwindet und die Praxis der Institution Kunst in seine Untersuchung nicht einbezieht.

Francis Smets analysiert den Kunstdiskurs über Duchamp, Pop Art und

Konzeptuelle Kunst. Eine Auseinandersetzung mit dem Status verschiedener Formen des Diskurses über Kunst - Kritiken, Aufsätze und Künstlertheorien in den Medien Zeitung, Zeitschrift und Buch - sowie mit den Beziehungen zwischen Werken und Diskurs fehlt. Eine Diskussion der vielen, teilweise oder ganz medienspezifischen Ansätze, mit denen eine solche Auseinandersetzung geführt werden kann, hätte es als unmöglich aufgezeigt oder überhaupt verhindert, was Smets tat: allem, was von Künstlern und Kritikern geschrieben wurde, eine Ideologie nachzuweisen.

Der Bezug auf Duchamp geschieht nach Smets in dem Diskurs über Pop Art und Konzeptuelle Kunst wie folgt:

a.) In dem Diskurs über Pop Art und Konzeptuelle Kunst wird eine dem Ödipus-Komplex vergleichbare, widersprüchliche Haltung der gleichzeitigen Anlehnung und Distanzierung zu Duchamp erkennbar: Einerseits ist Duchamp der Über-Vater einer Neo-Avantgarde, andererseits muß die Neo-Avantgarde, will sie ihren avantgardistischen Anspruch nicht aufgeben, sich von ihrer Vater-Figur distanzieren.[117] Smets kritisiert diese Haltung mit psychologischen Ansätzen von **Sigmund Freud** und **Jacques Lacan**.[118]

b.) Nach Smets äußert sich das Verhältnis des Kunstdiskurses über Pop Art und Konzeptuelle Kunst zu Duchamp in idealistischen Argumentationsweisen.[119] Die Dichotomie Theorie - Praxis des Kunstdiskurses kritisiert Smets in Anlehnung an **Jacques Derridas** Dekonstruktion westlicher Philosophie.[120]

Smets bezieht nur bis 1972 entstandene Schriften von Art & Language und Joseph Kosuth in seine Untersuchung ein. Wie weit sich die Konzeptuelle Künstlertheorie später von der strikten Dichotomisierung von Theorie und Praxis der Philosophie des logischen Positivismus entfernte, bleibt unberücksichtigt.

Diskurse, die den Dialog zwischen Werk und Rezipient einbeziehen, werden von Smets' produktionsästhetischem Ansatz kritisiert. Zitaten aus Schriften von Art & Language, Joseph Kosuth und anderen über das Verhältnis Produzent-Werk-Rezipient werden Zitate aus bis 1975 entstandenen Schriften von dem Maler **Marc Devade** und dem Kritiker **Marcelin Pleynet** - beide Mitglieder der Pariser Gruppe **"Supports/Surfaces"** - entgegengehalten. "Supports/Surfaces" betont eine von jeder Kommunikation absehende Malpraxis und Seherfahrung. Der Gegensatz zwischen Art & Language und "Supports/Surfaces" läßt sich auf folgende Formel bringen: Systematische Analyse und Interaktion im Diskurs sowie zwischen Werk und Rezipient bei Art & Language versus rein subjektive Farberfahrung in Umgang mit der Malmaterie bei "Supports/Surfaces" beziehungsweise Sprache/Theorie versus Farbmaterie/Malpraxis.[121] Die Konfrontation des theoretischen Ansatzes von Konzeptuellen Künstlern mit "Supports/Surfaces" wäre gewinnbringender, wenn Smets die Künstlergruppen Art&Language und "Supports/Surfaces" systematisch analysiert, direkt mit-

einander konfrontiert, Vergleichsebenen eingeführt und auch von Art&Language Schriften bis 1975 einbezogen hätte.

Smets untermauert durch die postmoderne Sprachkritik von **Jean Baudrillard** den sprachkritischen, den **Lettristen** und **Daniel Buren** (Abb.9) verwandten "Supports/Surfaces"-Ansatz der Desemantisierung von Zeichen zu Gunsten des rein Visuellen.[122] Für Baudrillards sprachkritische Haltung ist Zeichenaustausch in der Kommunikation mit der Ökonomie des Warentauschs vergleichbar. Nicht um das Ausgetauschte geht es im Warentausch, sondern um die Übereinstimmung der Werte. Durch den Wert, der für einen Gegenstand bestimmt wird, wird dieser Gegenstand zur Ware. Analog dazu werden von Smets in Anlehnung an Baudrillard die Koordination Zeichen-Bedeutung analysiert: Das Zeichen und mit ihm die für "Supports/Surfaces" so wichtigen Zeichenformen und Zeichenträger 'verschwinden' bei jeder Rezeption, bei jeder Bedeutungszuschreibung durch Interpretation hinter dem Primat der Bedeutung: Zeichen werden zu Mitteln der Mitteilung, während ihre materielle und formale Existenz austauschbar wird. Die unmittelbare, mit der Hand ausgeführte, einmalige "Einschreibung" von Farbmaterie auf Träger enthält nach den "Supports/Surfaces"-Migliedern Marc Devade und Marcelin Pleynet ein sich institutionalisierten Zeichendistributionen und ihren Bedeutungszuschreibungen entziehendes und subversiv wirkendes Moment: Einmalige künstlerische Zeichenträger/ Zeichenformen-Einheiten stehen gegen Zeichenbedeutungen. Durch die Einschreibungen sollen an den Rand gedrängte, vorsprachliche Bedürfnisse frei werden. Die künstlerische Arbeit jenseits des rational Nachvollziehbaren wird bereits als 'andere' soziale Praxis verstanden. Diesem Beharren auf dem Projekt der Desemantisierung der künstlerischen Avantgarde steht die Dialektik von De- und Resemantisierung der Konzeptuellen Kunst entgegen. Ebenso steht die französische Wiederbelebung der Präsentationsform Malerei in Kontrast zur konzeptuellen amerikanischen und englischen Ablehnung der tradierten Kunstgattungen.

Die Kritik der Psychologie von Lacan, die Kritik der Philosophie von Derrida und die Kritik der Sprache von Baudrillard verbindet Smets zu einem kritischen Ansatz. Dieser kritische Ansatz soll drei Bereiche zeitgenössischer Kunst als Brechung einer Ideologie erkennen helfen:
- das ödipale Verhältnis der Nachkriegskunst zu Duchamp,
- die idealistischen Argumentationsweisen des Diskurses über Kunst,
- die Beachtung, die der Kunstdiskurs der Beziehung zwischen Werk und Rezeption schenkt, ohne eine gleichwertige Betrachtung des Verhältnisses Produzent-Werk folgen zu lassen.

Smets' Dekonstruktion der Duchamp-Rezeption in der Nachkriegskunst ist methodisch wegen ihrer extremen Abhängigkeit von postmodernen Denkern, einseitig, und in der Anwendung des Ansatzes auf den Untersuchungsgegenstand undifferenziert.

Während Honnef ohne Methodenreflexion über Kunst und Kunstöffentlichkeit schreibt, wird bei Migliorini, Morgan und Smets aus Konzeptueller Kunst jeweils das, was in ihren verschiedenen Methoden bereits angelegt ist. Auch die vorliegende Arbeit kann diesem Zirkelschluß aus Methode und Resultat nicht entgehen, denn sie schlägt nur ein weiteres (kombiniertes) Verfahren vor: Durchgeführt wird ein an Rezeptionsforschung und Sprachphilosophie orientierter Ansatz. Der Ansatz bezieht mit ein, was Honnef - im Unterschied zu Migliorini, Morgan und Smets - beachtet: Die gewachsene Bedeutung der Institution Kunst.

Ein kontextueller Ansatz erklärt Kunstwerke nicht nur aus und im Zusammenhang mit anderen Werken, sondern bezieht die in einem sozialen Rahmen möglichen und - soweit beleg- oder rekonstruierbar - realen Rezeptionsweisen ein. Die Dialektik von Präsentationsformen und Rezeptionsweisen gilt es in einem kontextuellen Ansatz zu berücksichtigen. **Theodor W. Adornos** Auffassung, daß Kunstwerke Monaden ohne Fenster seien[123], charakterisiert nur einen Grenzbereich, in dem sich künstlerische Arbeiten gegenüber Erwartungshorizonten abschotten - wobei diese Abschottungsstrategien für das Kunstpublikum inzwischen decodierbar sind. Ob der Rezipient nun den Eindruck erhält, daß eine Arbeit sich 'negativ', 'indifferent' oder 'affirmativ' zu seinem Erwartungshorizont verhält: Es gibt keinen Grund, 'Negation' und 'Indifferenz' nicht als eine unter mehreren möglichen Arten zu verstehen, in der sich Rezeption und Präsentation zueinander verhalten können. Zwischen Präsentation und Rezeption liegen also auch in diesen Fällen wechselseitige Verhältnisse vor. Werke sind nicht allein aus Rezeptionsumständen erklärbar[124], und die Rezeption eines Werkes umfaßt immer mehr als nur die präsentierten Werkformen: Werke und Werkformen werden vor dem Hintergrund von Lebenserfahrungen semantisiert. Bei Präsentationsformen, die 'Negation' und 'Indifferenz' gegenüber Semantisierungen signalisieren, wird dieser Prozeß der Semantisierung häufig unterbrochen oder relativiert durch die Möglichkeit anderer Semantisierungen: Die Semantisierungsprozesse werden unter- oder gebrochen. Auch können sich ausschließende semantische Felder provoziert werden, um 'Spannungen' entstehen zu lassen.

In den sechziger Jahren hat sich das Problem zunehmend deutlicher gestellt, ob Werkeigenschaften überhaupt noch in Antworten auf die Frage 'Was ist Kunst?' berücksichtigt werden sollten.[125] Objekt- und Textkunst zwangen dazu, die Antworten im Präsentationskontext Kunst statt in den Werken zu suchen, da tradierte Kriterien künstlerischer Form und handwerklicher Fertigkeit versagten.

Die Übereinstimmung von Werkformen und ästhetischen Forderungen, die der etablierte Kunstdiskurs - der "formal criticism" - als Norm postulierte, entfiel. Die Forderung nach einer solchen Übereinstimmung war für die Konzeptuelle Kunst nicht mehr so selbstverständlich wie ehemals vor dem Diskurs über Objektkunst. Jeder neue Versuch der Legitimation einer

Einheit von Werkformen und ästhetischen Postulaten weckt eher neue Zweifel, als daß die Rückkehr zur alten Selbstverständlichkeit erfolgen könnte. Kunst ist nun fortan eine Frage der Übereinkunft, nicht eine Frage der Werkeigenschaften und der Ästhetik. Sprachphilosophische Fragen der Kommunikation und kunstsoziologische Fragen der Institutionalisierung von Kunst kann Ästhetik nicht mehr von sich weisen. Ästhetik und Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplinen sind nur zu sichern beziehungsweise wiederherzustellen über eine Klärung der Verständigungs- und Sozialisationsprozesse, die zu Übereinkünften führen.

"Intermedia"-Kunstformen[126] wie Multi-Media-Happenings sowie reaktive Licht- und Klanginstallationen (Environments) haben bereits vor Konzeptueller Kunst die Frage provoziert, inwiefern Werk- und Gattungseigenschaften (Malerei, Skulptur etc.) noch zur Begründung von Antworten auf die Frage 'Was ist Kunst?' herangezogen werden können.

Forderungen von Künstlern, daß auch jene Arbeiten ohne erkennbare artistische Eigenschaften, die außerhalb des öffentlichen Kunstbetriebs präsentiert wurden, per Künstlerstatement 'als Kunst' zu gelten haben, müssen in irgendeiner Weise an das 'Informationssystem Kunst' angeschlossen werden, andernfalls existieren diese Arbeiten im Kunstkontext nicht: Der intendierte Kunst-Status wäre sonst in der Kunstwelt nicht registrierbar/registriert.[127]

Keine der oben diskutierten Arbeiten über Concept Art stellt genannte Probleme ins Zentrum ihrer Erörterung. Durch das stetig wachsende öffentliche Interesse an Kunst, durch die zunehmende Bedeutung des Sponsoring für Ausstellungen und durch die neue lebhafte Diskussion von Kunst im öffentlichen Raum[128] erhält der kontextuelle Ansatz, welcher Werke sowie äußere und innere Bedingungen der Institution Kunst aufeinander bezieht, eine auch über den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit - die Konzeptuelle Kunst - hinausreichende Bedeutung.

Der Untersuchungsansatz der vorliegenden Arbeit läßt sich in folgenden Thesen zusammenfassen: Für Konzeptuelle Kunst charakteristisch sind
- Selbstbezüglichkeit durch Semantisierung statt durch Bezüge von Kunstformen auf Kunstformen;
- Komplexierung der Semantik durch Reflexion über den Kunstbetrieb;
- Reflexivität der Reflexion durch eine Metasprache über semantische Selbstbezüglichkeit;
- Ausdifferenzierung in reflexives 'Lesen' und partikularisierendes 'Sehen' als zwei Gegenpole, zwischen denen Bewegungen und Gegenbewegungen der De- und Resemantisierung möglich sind.

Diese Thesen definieren Konzeptuelle Kunst als eine Kontextuelle Kunst-über-den-Kunstbetrieb, die die Selbstbezüglichkeit des **Ad Reinhardt**schen "art-as-art"-(Anti-)Dogmas von 1962[129] von der formalen auf eine metasprachliche Ebene hebt, ohne auf die sinnliche Wahrnehmung zu verzichten.

Diesem semantischen Aufstieg zur metasprachlichen Reflexion korrespondiert eine Pragmatisierung durch Selbsteinbettung künstlerischer Arbeit in den Kontext Kunst. Die Differenz zwischen Selbsteinbettung in und Anpassung an den Kunstbetrieb wird zum Thema einer kritisch die eigene Arbeit kontextualisierenden Reflexion. Diese Sicht von Konzeptueller Kunst setzt jedoch voraus, das Ende der Konzeptuellen Kunst nicht 1972 anzusetzen - wie in der Pariser Ausstellung "L'art conceptuel: une perspective" von 1989/90[130] - sondern ihre Entwicklung in den siebziger Jahren einzubeziehen. Nur so kann der Übergang von einer theoretischen zu einer offensiv praxisorientierten Selbsteinbettung in den engeren sozialen Kontext - den Kunstbetrieb - berücksichtigt werden.

Die heute aktuellen kritischen Ansätze zur Konzeptuellen Kunst weichen von dem oben Ansatz dieser Arbeit ab. Im folgenden werden die Ansätze zweier prominenter Kritiker referiert.

Thierry de Duve hat aus seinen Auseinandersetzungen mit Ready-Mades von **Marcel Duchamp** und monochromer Malerei den Schluß gezogen, daß nicht die Präsentationsform oder eine ästhetische Qualität, sondern der Name 'Kunst' das entscheidende Thema künstlerischer Tätigkeit und der Kunstkritik sei. De Duve untersucht jedoch nur am Rande, wie weit die Semantik des Begriffs "Kunst" von seinem Gebrauch in der Institution Kunst abhängt. Er abstrahiert von institutionellen Rahmenbedingungen, als könnten kunstsoziologische Fragen heute immer noch in kunsttheoretischen Auseinandersetzungen ausgeklammert werden. De Duve berücksichtigt nicht die Konzeptuelle Kritik der Institution Kunst. De Duve rekurriert auf **Clement Greenbergs** Postulat, nach dem eine unbearbeitete begrenzte Fläche bereits Kunst sei, wenn auch noch nicht eine erfolgreiche, und trennt diese Verwendung des Begriffs Kunst vom ästhetischen Qualitätsurteil.[131] De Duve setzt diese Trennung dafür ein, das ästhetische Urteil von jeder normativen Restriktion durch Präsentationsregeln zu befreien, während Greenberg noch das "Schöne" im Sinne von Kants kritischer Urteilskraft - das "interesselose Wohlgefallen" - als ästhetische Norm postulierte. Greenbergs Auseinandersetzung, wie sich das "Schöne" adäquat im Bildmedium zeige, spielt für de Duve keine Rolle mehr. Damit klammert de Duve das Hauptkriterium des "modernism"/"formal criticism" aus, die ästhetische Erfahrung zunehmend den künstlerischen Mitteln gerechter in den einzelnen Kunstgattungen auszudifferenzieren.

De Duves kritischer Ansatz ist dennoch ein Beweis für die Hartnäckigkeit, mit der sich eine Kunst-als-Kunst, in der sich Kunstformen auf Kunstformen beziehen, gegenüber einer Kunst-über-den-Kunstbetrieb hält. De Duve ersetzt das normative Adäquatheitskriterium des "modernism" durch ein rein subjektives, durch nichts gebundenes, aber auch keinen normativen Geltungsanspruch besitzendes ästhetisches Urteil - durch ästhetische Indifferenz. Er kritisiert ein nach seinen ästhetischen Maßstäben falsches Urteil

des amerikanischen Starkritikers mit formalistischem Ansatz Greenberg in einem Zug mit Joseph Kosuth's antiformalistischen Ansatz in "Art after Philosophy" :

"*Quand Greenberg se rabat sur [Jules] Olitski après avoir si bien compris Pollock, je trouve cela triste. Le destin de Kosuth et de ses semblables est encore plus triste, et je ne me porterai pas garant pour eux.*"[132] "*Puisque Duchamp n'a pas actualisé la toile vierge, Kosuth ne voit pas sa 'nature' ready-made, et Greenberg ne voit pas le changement de 'nature' que le point de vue du readymade lui imprime. La toile ready-made est à la fois leur tache aveugle et le chainon manquant entre eux.*"[133]

De Duve kritisiert an Kosuths "Art after Philosophy"[134] die Radikalität, mit der sich diese Künstlertheorie vom "formal criticism" absetzt. Eine ästhetisch orientierte Rezeption von Ready-Mades und ein "formal criticism", der Fragen der Definition des Status von Kunst und ästhetische Aspekte zugleich trennt und aufeinander bezieht, bilden für de Duve das Problemfeld, innerhalb dessen sich Künstler zu bewegen haben:

"*Mais la chose la plus triste est de voir Greenberg et Kosuth se mettre d'accord sur Duchamp. Si c'était une affaire de gout je m'en tiendrais là. Personne ne peut prouver son jugement esthétique. Mais tous deux prétendent qu'aucun jugement esthétique n'est requis pour nommer un urinoir du nom de l'art, et que Duchamp le voulait ainsi. Dans ce cas c'est à eux à en faire la preuve. Il n'est pas tout à fait suffisant de dire que je me sens libre de juger esthétiquement l'urinoir; il serait, je pense, plus exact de dire que je m'en sens obligé, et cela d'autant plus qu'en réalité la reddition de Greenberg ne s'arreta à la toile vierge:*
'If anything and everything can be intuited aesthetically, then anything and everything can be intuited and experienced a r t i s t i c a l l y. What we agree to call art cannot be definitively or decisively separated from aesthetic experience at large. (That this began to be seen only lately - thanks to Marcel Duchamp for the most part - doesn't make it any less so.)...If this is so, then there turns out to be such a thing as art at large: art that is, or can be, realized anywhere and at any time and by anybody.'"[135]

De Duve leitet aus diesem kunsttheoretischen Standpunkt folgendes kunstkritische Urteil ab:

"*Je crois que pour la peinture moderniste la chose essentielle était que le nom demeure et soit transmis. Il l'a été jusqu'à présent, et avec Duchamp pour nous fournir le lien avec le passé de la peinture, je peux etre plus optimiste pour son avenir: deux des plus grands peintres vivants, Robert Ryman et Gerhard Richter, sont grands précisement parce qu'ils ont*

accrédité le readymade dans leur travail tout en soutenant la comparaison avec Manet."[136]

Von einer de Duve entgegengesetzten, sich vom "formal criticism" absetzenden Seite kritisiert **Benjamin D. Buchloh** Konzeptuelle Kunst, insbesondere Joseph Kosuth und **Art &Language**:
Die desemantisierenden, anschaulichen Präsentationsformen von **Marcel Broodthaers** und **Daniel Buren** (Abb.9) setzt Buchloh gegen metasprachliche Textarbeiten. Buchloh kritisiert metasprachliche Kunst generell, ohne darauf einzugehen, wie Art&Language und Joseph Kosuth durch in den Werken nicht nur angedeutete, sondern explizierte Reflexivität in der Lage sind, ihre eigene Position im Kunstbetrieb nach systematischen Kritierien zu bestimmen:

"*...the authoritarian quests for orthodoxy by the English Art&Language group...It was left to Marcel Broodthaers to construct objects in which the radical achievements of Conceptual Art turned into immadiate travesty, and in which the seriousness with which Conceptual artists had adopted the rigorous mimetic subjection of aesthetic experience to the principles of what Adorno had called the 'totally administered world' were turned into absolute farce.*"[137]

Der Vorwurf des "Bürokratismus" verhindert eine differenzierende Auseinandersetzung mit dem konzeptuellen Einsatz von metasprachlichen Zeichenfunktionen.

Buchlohs Kritik von einem sowohl an ästhetischen Fragen wie an politischen Positionen orientierten Ansatz und de Duves Kritik vom Standpunkt einer "Kunst-um-der Kunst willen" treffen sich, wenn beide ästhetische Indifferenz und die Dekonstruktion von Codes gegen die Bedeutungen auf Bedeutungen beziehende Konzeptuelle Kunst ausspielen, weil sie deren wechselseitige, auch unter ästhetischen Gesichtspunkten relevante De- und Rekonstruktion von Bedeutungspotentialen nicht erkennen wollen. So meint Buchloh:

"*It seems obvious, at least from the vantage point of the late 1980s, that Conceptual Art was distinguished, from its inception, by its acute and critical sense of discursive and institutional limitations, its self-imposed restrictions, its lack of totalizing vision, its critical devotion to the factual conditions of artistic production and reception without aspiring to overcome the mere facticity of these conditions, evidenced for example in works such as Hans Haacke's series of 'Visitors' Profiles' from 1969-70, which refuse any transcendental dimension whatsoever in their bureaucratic rigor and deadpan devotion to the statistic collection of factual information.*"[138]

Die Informationssysteme von **Hans Haacke** konzeptualisieren soziale Codierungen und Zeichenfunktionen im Unterschied zu **Douglas Hueblers** "Dokumentationssystemen" (Abb.3,4) nicht. Haackes positivistische Kunstsoziologie-als-Kunst und Hueblers Thematisierung von Zeichenfunktionen[139], die empirische Erfassung von Umwelt und ihre Analyse, fassen Mitglieder von Art&Language in ihren schriftlichen Auseinandersetzungen zusammen. Buchloh erkennt zwar, daß konzeptuelle Reflexivität die formale modernistische Selbstbezüglichkeit überschreitet und die Werke in neue Verhältnisse zu ihren Präsentationsumständen gesetzt werden, blockiert aber eine genauere Auseinandersetzung der kritischen Selbsteinbettung von Konzeptueller Kunst in die Institution Kunst mit Begriffen wie "Orthodoxie", "Bürokratie" und Utopielosigkeit.[140] Aus dem Wechsel von der Bewußtseinsphilosophie zur Sprachphilosophie ergeben sich andere Kriterien zur Selbstdefinition künstlerischer Arbeit und ihrer Präsentation vor der Kunstöffentlichkeit. Zu avantgardistischen Entwürfen, Kunst in andere Tätigkeiten zu überführen, können sich Konzeptuelle Künstler schon dank ihrer realistischen Analysen institutioneller Rahmenbedingungen, einschließlich derer, die die Rezeption der eigenen Arbeiten erschweren (Abb.10), nicht hinreißen lassen.

Präsentationsformen 2

2.1. Medium und Autor

Konzeptuelle Künstler haben keine neuen Medien künstlerischen Ausdrucks geschaffen, sondern sie rekombinierten bereits vorhandene Ausdrucksmittel auf neuen Abstraktions- und Komplexionsstufen. Es ging Konzeptuellen Künstlern nicht mehr darum, neue Ausdrucksformen zu setzen, sondern um eine Untersuchung der Frage, welchen Sinn solche künstlerischen Setzungen im Kunstbetrieb noch haben können. Dem, der frägt, ob Konzeptuelle Kunst durch die Vielfalt von wiederaufbereiteten und kombinierten Präsentationsformen einen bleibenden Beitrag zur Pluralisierung und Komplexierung künstlerischer Medien leisten konnte, läßt sich antworten, daß ohne Konzeptuelle Kunst Arbeiten von **Ulrich Horndash, Gerhard Merz, Haim Steinbach** und anderen, die Wandtexte präsentieren[1], oder Foto-Texte von **Bill Beckley, Sophie Calle, Barbara Kruger, Lorna Simpson, Richard Prince, Heiner Blum**[2] und anderen heute im Kunstbetrieb nicht so selbstverständlich wären, wie sie es sind.

Horndash und vor allem Merz verbinden Wandmalereien, wie sie von **Palermo, Sol LeWitt, Mel Bochner** und **David Tremlett** vorgeprägt waren, mit Wandtexten, wie sie die Konzeptuellen Künstler **Lawrence Weiner, Robert Barry** und **Peter Downsborough** ausgeführt haben. Steinbach greift gezielt auf konzeptuelle Traditionen zurück, wenn er im Wandtext den ökonomisch, nicht den artistisch bestimmten Status von spektakulären Kunstwerken reflektiert: *"On vend du vent"*.[3] Außer der Rhetorik der Form, der bei den Münchnern Horndash und Merz mindestens dieselbe Bedeutung zukommt wie in der Concept Art, betont Steinbach in seinen Wandtexten die konzeptuelle Tradition. Statt seinen Rückgriff auf Konzeptuelles zu verschleiern, hebt Steinbach hervor, daß er Konzeptuelles, das schon aus Rekombiniertem besteht, noch einmal rekombiniert: Steinbach kombiniert konzeptuelle Wandtexte mit Zitatverfahren - Text und typographische Textgestaltung sind populären Büchern und Zeitschriften über Inneneinrichtungen und ähnlichem entnommen. In Konzeptuellen Wandtexten jedoch sind Text und Typographie immer eine Angelegenheit der Wahl und Kombination des Künstlers oder des Ausführenden, nicht eine Angelegenheit des Zitierens oder der Rekonstruktion des Vorgefundenen.

Die konzeptuelle Präsentationsform Wandtext ist nur eine Erweiterung der Parolen in politisch orientierter klassischer Moderne, besonders im Berliner Dadaismus und im russischen Konstruktivismus. Die Wandposter, die englische Mitglieder der Künstlergruppe **Art&Language** 1975 auf die Wände des Oxforder Museums of Modern Art geklebt haben (Abb. 23), thematisieren diese Tradition.

Ebenso wie bei den Wandtexten sind Konzeptuelle Künstler auch bei

Foto-Texten Wiederaufbereiter: Aus Dokumentationen von Happenings und anderen Aktionen, darunter Vorläufer der Land Art, wird dank Konzeptueller Kunst eine autonome Kunstform: Von **Douglas Huebler** wird eine 'Kunst des Dokumentierens' geschaffen, die dokumentierende Zeichenfunktionen problematisiert, also selbstbezüglich und reflexiv ist.

Die Wiederaufbereitung ist ein Re-Kombinieren von ursprünglich kunstexternen Elementen, die jedoch schon vor Konzeptueller Kunst kunstintern Bedeutung erlangten. Nach Konzeptueller Kunst wurde zunächst Zitat-Kunst[4], dann "appropriation art"[5] als Form der Aneignung bereits vorhandener Präsentationsformen bekannt. Gegenüber der Zitatkunst, die als programmatische Anti-Programmatik Interesse auf sich lenken konnte, und "appropriation art", die Aneignung um der Aneignung willen als Piraterie gegen Urheberrechte betreibt[6] (und so die Wiederkehr des Immergleichen im Zeitalter der massenhaften Verbreitung von Reproduktionen thematisiert), setzen Konzeptuelle Künstler auch heute Experimente mit komplexen Strukturen, in denen die ordnende Hand des Künstlers erkennbar ist. Die von Konzeptuellen Künstlern präsentierten Zeichenkombinationen verraten ein künstlerisches Ich, das Präsentationsformen im Hinblick auf reflektierende Rezeptionsweisen schafft. Die radikale Infragestellung des künstlerischen Ich durch die Produktionen von Zitatkunst und Appropriation Art ist nicht nur Kontrast, sondern auch Komplement zur programmatischen Konsequenz des konzipierenden Subjekts in Konzeptueller Kunst: In Konzeptueller Kunst stellen Künstler den Mechanismus des Kunstbetriebs kritisch infrage, während in Zitat- und Appropriation Art Künstler zeigen, wie sehr der Kunstbetrieb die künstlerische Subjektivität infrage stellt: Ist die radikale Selbstbehauptung des Künstlers als Kritiker des ihn vereinnahmenden Kunstbetriebs durch die Aneignungsstrategien des Kunstbetriebs tatsächlich fragwürdig geworden?

Die Autor-Rolle ist in Konzeptuellen Kunstwerken im Vergleich zu älteren Kunstformen bereits zurückgenommen: Der sich selbst exponierende Künstler-Held ist um 1970 - in der Zeit des Vietnam-Krieges und der häufig kunstfeindlichen Studentenrevolte - nicht gefragt. **Jackson Pollocks** oder **Georges Mathieus** spektakuläre Mal-Aktionen oder Warhols Selbst-Stilisierungen sind Konzeptuellen Künstlern obsolet. Jedoch sind Konzeptuelle Kunstwerke ohne ein künstlerisches Subjekt nicht denkbar. Künstlerische Subjektivität bewährt sich in Konzeptueller Kunst nicht durch Selbstdarstellung, sondern durch objektivierendes Strukturieren.

Der reflektierte Umgang mit Ordnungsmöglichkeiten wird zur Voraussetzung, ohne die Expressionen nicht mehr möglich sind: Es müssen komplex organisierte Denkräume in einer komplex vororganisierten modernen Lebenswelt geschaffen werden, die für subjektive Besetzungen offen sind beziehungsweise sie wieder ermöglichen. Art&Language bringen in der Oxford Installation von 1975 und später sinnliche Erfahrungsmomente wieder ein, um dynamische Rezeptionsprozesse zwischen Rekonstruktion

von Ordnung im Visuellen und Dekonstruktion von Ordnung durch das Visuelle auszulösen. Unmittelbare sinnliche Erfahrung und Komplexierung von Semantik werden als Komplemente verstanden. Diesen Ansatz greift ab 1981 **Joseph Kosuth** auf.

Zitatkunst und Appropriation Art stellen den Sinn der reflexiven Interaktion zwischen Werk und Rezipient infrage, gleichzeitig aber benötigen sie wie die Konzeptuelle Kunst einen Rezipienten, der bereit ist, das Gebotene mehrfach durchzuspielen und mit den präsentierten Elementen in ein Kommunikationsverhältnis zu treten: Erst in der Reflexion des Rezipienten kann die schiere Belanglosigkeit des Zitierens und Appropriierens zu einem Denkbild mit modellhaftem Charakter für den alltäglichen Zeichengebrauch werden. Das Erfassen der im Kunstbetrieb (und anderswo) verlorengegangenen Autor-/Subjekt-Position setzt ein denkfähiges Subjekt voraus, das den Verlust dieser Position zu reflektieren in der Lage ist. An- und abwesende Autor-/Subjektrolle sind komplementär.

Beispiele für dieses Vorgehen in der Kunst der achtziger Jahre sind: **Jeff Koons** führt sich in Annoncen und Plakaten selbst in Konstellationen vor, die modellhaft zeigen, welche Rollen-Muster der Bewußtseinsindustrie ein Künstler heute einsetzen kann, um den Erwartungen des Kunstbetriebs sowohl gerecht zu werden als auch - durch Übertreibungen - Distanzierung von ihnen zu provozieren. Koons' Staffagen leugnen ihre Inszenierung als tableau vivant nicht. Der Künstler ist Regisseur der Inszenierung und zugleich Akteur und Objekt: Er spaltet sich - wie vorher schon **Andy Warhol** - auf in den unsichtbar im Hintergrund agierenden Konzeptor und in das Idol.

Der Konzeptuelle Künstler dagegen wiederholt nicht die Paradoxa des Kunstbetriebs, sondern unterläuft sie. Nicht der zynische Manager in eigener Sache, sondern der integre Intellektuelle sind das Leitbild konzeptueller Künstler. In der Komplexierung von Semantik durch Steigerung der Reflexivität gibt es bei Konzeptueller Kunst einen Überschuß über die Erfüllung von Erwartungen hinaus, in dem sich zugleich das Andere - die Alternative zum Erwartungen lenkenden Kunstbetrieb - mehr oder minder deutlich zeigt.

2.2. Komplexierung von Semantik

Eine Vielfalt von Präsentationsformen dient Konzeptuellen Künstlern, den Rezipienten Positionen zur Kunsttheorie und zum Kunstbetrieb zu verdeutlichen. Durch die Vielfalt von Präsentationsformen und divergierenden Positionen hindurch ist Konzeptuelle Kunst nur als Experiment mit Abstraktionsverfahren faßbar. Mit der Abstraktion der klassischen Moderne, einer Reduktion auf visuelle Primärphänomene und damit Desemantisierung, wie sie in Amerika kurz vorher Minimal Art und Hard Edge in der Nachfolge der klassischen Moderne noch einmal vorgeführt haben, arbeitet Konzeptuelle Kunst jedoch nicht. 'Abstraktion' läßt sich bei Konzeptueller Kunst als semantischer Selbstbezug, als Anstieg an semantischer Komplexität durch metasprachliche Reflexion, fassen.

Mel Bochner hält noch programmatisch an künstlerischer Arbeit mit visuellen Primärphänomenen fest. Von Minimal Art unterscheiden sich seine Installationen von 1967-73 (Abb.11)[7] dadurch, daß die Gestaltung von Kunstformen ersetzt wird durch die Präsentation von Modellsituationen, die Fragen aus dem Umkreis einer formalistischen Kunsttheorie implizieren. Bochner demonstriert, daß formalistische Kunsttheorien aus der sinnlich erfahrbaren Formenwelt willkürlich Teile herausschneiden und mit normativem Geltungsanspruch versehen. Im Gegenzug zur normativen Ästhetik des Formalismus aktualisiert Bochner uneingeschränkte sinnliche Erfahrung als Grundlage künstlerischer Konzepte.

Die Mitglieder von **Art&Language** versuchen dagegen in Texten argumentativ nachzuweisen, daß eine Abstraktion als Reduktion auf visuelle Primärphänomene und ein festgefahrener Kunstbetrieb sich gegenseitig ergänzen.[8] Während Bochner nur künstlerische Entscheidungsprobleme interessieren, setzen sich Art&Language kritisch mit den Rahmenbedingungen des Kunstbetriebs auseinander. Bochner kann die Frage 'Wie kommt ein Kunstwerk zustande?' zum Thema von Meta-Kunstwerken in Form von Modellsituationen machen, während die Künstlergruppe Art&Language zuerst die Frage 'Was ist ein theoretisches Konzept?' und dann erst die Frage 'Was ist Kunst?' beschäftigen. Die medienbezogene Frage 'Was ist ein Kunstwerk?' wird von Art&Language als drittrangig betrachtet: Nur eine künstlerische Tätigkeit, die sich innerhalb vorgegebener und anerkannter Konzepte bewegt, kann die Frage nach dem Medium der Kunst als erstrangig ausgeben.

Art&Language entwickelt(e) für Ausstellungen Modellsituationen als schnell rezipierbaren Einstieg in Probleme, die in ihrer Komplexität nur in diskursiver Form präsentierbar sind. Ein physikalisches Experiment dient in "Lecher System" von 1970 (Abb.20) als Modell für die Relation Wahrneh-

mung - Theorie, die in einem theoretischen Wandtext in Kurzform und im Ausstellungskatalog ausführlich dargelegt werden. Aus der Darlegung der Theoriebedingtheit von Wahrnehmung - in der damaligen Wissenschaftstheorie ein aktuelles Thema - wird die Problematik der Bestimmbarkeit äußerer Erscheinungen 'als Objekt' abgeleitet.[9] Ein Kunstwerk wurde im Sinne der modernistischen Abstraktion als flaches materielles Objekt betrachtet. Durch die Anwendung der These von der Abhängigkeit der Wahrnehmung und des Objekt-Begriffs von mentalen Konstrukten, die bewußt oder unbewußt befolgt werden, verwandeln die Mitglieder von Art&Language das modernistische apriori des flachen, begrenzten Objekts 'Gemälde' in jederzeit veränderbare Denkbilder.[10] Schließlich sind einige Phänomene wie elektromagnetische Wellen, die in "Lecher System" vorgeführt werden, zwar als existent erkennbar, doch sind sie nicht wie Objekte, plastisch als Körper mit drei Dimensionen, wahrnehmbar: Sie sind einerseits theoretische Konstrukte und andererseits doch ein Teil der Welt. Nur sinnlich wahrnehmbare dreidimensionale Objekte als Kunstwerke gelten zu lassen, hieße, den Begriff Kunstwerk an eine veraltete Ontologie zu binden: Das "material-object-paradigm"[11], das in der Kunst bislang allein gültig war, ist nach Art&Language eine willkürliche Verabsolutierung einer von vielen Möglichkeiten. Im Vergleich zur Geschichte der Entwicklung von Gegenstandsbegriffen hält das etablierte kunsttheoretische Objektverständnis an einem veralteten - dem cartesianischen - Paradigma fest.[12]

Die Künstlergruppe Art&Language kritisiert die im Kunstbetrieb etablierten Objektauffassungen und Wahrnehmungsweisen als Erhebung eines x-beliebigen Paradigma zur alleingültigen Wahrheit. Diese Kritik wurde aus der Rationalismus-Kritik des Grundlagendiskurses der Naturwissenschaften abgeleitet. Die angeblich rationalistisch orientierte Konzeptuelle Kunst erweist sich im Falle von Art&Language als Transmitter von kunstexterner Rationalismus-Kritik in den kunsttheoretischen Diskurs. Sind schon Objektbegriffe, die Kunst vorausgehen, relativ, dann ist erst recht jede Definition des Begriffs Kunstobjekt relativ: Der Objekt-Status von Kunstwerken sowie von Referenten von Kunstwerken ist offen.

Theorie ist für die Mitglieder von Art&Language eine Angelegenheit für gruppeninterne Dialoge, die zu keiner 'besten' und 'letzten' Lösung führen können. Dies gilt auch für den Diskurs über Kunst. Da der Diskurs über Kunst nicht eine apriori gegebene Natur der Kunst rekonstruiert, sondern über das entscheidet, was für Menschen einer kulturellen Gemeinschaft als Kunst vorstellbar ist, ergibt sich aus der Vielheit von Vorschlägen, die ausdrücken, wie in dieser Gemeinschaft über Kunst gedacht werden kann, auch innerhalb der Gemeinschaft eine Relativität der Ansichten, was Kunst ist und worin sie sich manifestiert.

Aus der Frage 'Was ist ein diskussionswürdiges theoretisches Konzept' ergibt sich bei Art&Language die Frage: 'Wie kann über Kunst kommuniziert werden?': Kunst wird eine Angelegenheit des permanenten Dialogs über

Alternativen. Daß aus ökonomischen Gründen bestimmte Alternativen keine Chance haben, eine breite Öffentlichkeit zu finden und diese Öffentlichkeit auf möglichst passiven Kunstgenuß eingestellt ist, das sind einige der Probleme, die von den Mitgliedern der Künstlergruppe Art&Language diskutiert werden.

Bei Konzeptueller Kunst reicht die Skala von Mel Bochners Frage 'Was ist ein konzeptuelles Kunstwerk?' bis zur Art&Language-Frage 'Was ist ein theoretisches Konzept?'. Die Skala mit allen Zwischenstufen ist folgende:

1. Was ist ein konzeptuelles Kunstwerk?
2. Was ist Konzeptuelle Kunst?
3. Was ist Kunst?
4. Wie kann über Kunst kommuniziert werden?
5. Was kann ein theoretisches Konzept/ein Konzept der Kommunikation sein?

Ab Ebene 3. geht es nicht mehr nur um eine Konzeptuelle Kunst als eine andere Kunstform, sondern um Konzept-Konzept-Kunst, die alle Grundlagen künstlerischer Tätigkeit hinterfrägt und sich dabei nicht auf Kunstinternes beschränkt. Die Art des Fragens nach Kommunikation auf den Ebenen 4. und 5. ergibt sich aus sprachphilosophischen Ansätzen, denen es nicht nur um Begriffe, sondern auch um Sprechakte in 'lebendigen' Redesituationen geht. Theorie ist nicht mehr abgehoben von den sozialen Situationen denkbar, in denen sie geäußert werden kann. Theorie und Auseinandersetzung mit sozialen Rahmenbedingungen werden voneinander untrennbar, da unter Theorie eine Antizipation der zu einer Zeit praktizierbaren Möglichkeiten künstlerischen Handelns verstanden wird. Es handelt sich um ein praxisnahes Verständnis von Theorie: Konzept-Konzept-Kunst ist Kontextuelle Kunst, da die Theorie der Theorien (Metasprache, 1. Konzept in Konzept-Konzept-Kunst) auf Theorien der Alltagspraxis (des sozialen Handelns in Lebenswelten, 2. Konzept in Konzept-Konzept-Kunst) bezogen wird.

Auf der Ebene 1. bleibt - absichtlich - Mel Bochner. **Sol LeWitt** bewegt sich zwischen 1. und 2., während **Robert Barry, Victor Burgin, Douglas Huebler, John Stezaker** und **Lawrence Weiner** bis um 1970 Präsentationsformen gefunden haben, die heute wegen ihrer formalen Erscheinung - einer relativ komplexen Koordination von Text- und Foto-Zeichen in mitteilenden Funktionen - leicht als Konzeptuelle Kunst erkennbar sind (2. Ebene). **Joseph Kosuth** und vor allem die Künstlergruppe Art&Language haben sich von dieser formalen Seite der Konzeptuellen Kunst explizit abgesetzt. Während Kosuth' Fragerahmen die Analyse der Kunst (3. Ebene) bleibt, komplexiert die Künstlergruppe Art&Language den konzeptuellen Ansatz um die Ebenen 4. und 5.

2.3. Foto-Texte

2.3.1. Konzeptuelle Foto-Texte

Eine komprimierte Geschichte des Mediums Foto-Text kann im folgenden zeigen, wie Konzeptuelle Kunst zum Katalysator bei der Etablierung von Präsentationsformen als Kunstmedien werden konnte, wobei die Präsentationsformen aus kunstexternen Quellen stammen und bislang nur experimentell in der Kunst angewandt wurden.

Der Fluxus-Künstler **George Brecht** hat in "Three Chair Events" von 1961 (Abb.1)[13] drei Fotos, die drei verschiedene Stühle abbilden, in horizontaler Reihe und ohne Abstand auf Karton aufgezogen. Links von den drei Fotos erwähnt eine Textkarte Stühle in den Farben, wie sie die abgebildeten Stühle zeigen. Die Fotos stellen Requisiten möglicher Realisationen des schriftlichen Aktionskonzeptes vor.

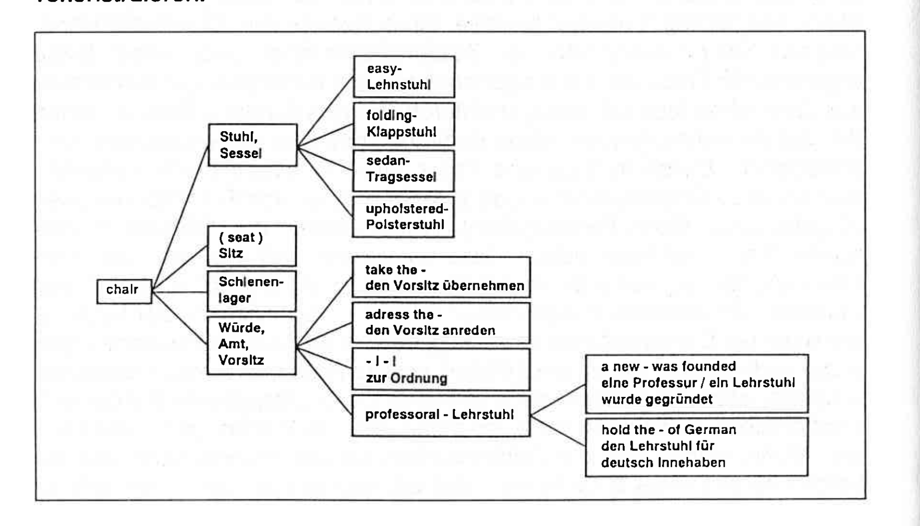
Der oberste "event"-Text auf der Karte gibt eine Tätigkeit und ein Objekt, auf das sich diese Tätigkeit bezieht, an. Der Akteur wird nicht genannt: *"Sitting on a black chair"*. Der unterste "event"-Text gibt Alternativen an, wie der Bezug zum Objekt ausfallen soll, benennt jedoch keine Tätigkeit: *"On (or near) a white chair."* Im mittleren "event"-Text wird nur von der Erscheinung eines Objektes gesprochen: *"Yellow chair."* In den "event"-Texten ist der Akteur ungenannt, in den Fotos fehlt schließlich auch jede Spur einer Aktion wie *"Sitting"* beziehungsweise eines Bezugs zum Objekt der Handlung wie *"On (or near)"* oder der Zeitdimension einer *"occurrence"*. Dafür ergänzen die Fotos die Textangaben durch drei verschiedene Stuhlformen aus demselben Material (Holz) und durch drei verschiedene Orte, an denen die Stühle stehen (verschiedene Bodenbeläge). Das Nebeneinander verschiedener Daten in Text und Fotos steht in einem problematischen Verhältnis zu Übereinstimmungen zwischen Text- und Fotoinformationen (Objektklasse Stuhl, Farbangaben). Weder werden die Differenzen zwischen Text- und Fotomedium dazu verwendet, daß der Text die Foto-Informationen ergänzt oder umgekehrt, noch ist die Identität verbaler und visueller Informationen in irgendeiner Weise aufschlußreich. Der Informationswert der Dokumentation ist nichtig, obwohl es doch Informationen gibt. Jeder verbindliche Allgemeingültigkeit anstrebende Interpretationsversuch scheitert - aber er scheitert in anderer Weise, als zum Beispiel die Suche nach symbolischen Funktionen vor einer monochromen Fläche. Im Unterschied zur Monochromie sind die Zeichenfunktionen des Werkes nicht auf die Selbstreferenz eines Bildkörpers reduziert, sondern es wird über allerlei

irgendwas mitgeteilt. Die ungerichtete, an jeden und keinen Adressaten gerichtete Art der Mitteilung, nicht das Absehen von Mitteilungen, ist werktypisch. George Brecht behandelt die auf Stühle, Farben, Aktionen usw. referierenden Werkzeichen, als wären sie selbstreferentiell, weil es keinen Anlaß gibt, die Referenten zu überprüfen[14]; jeder die Referenten verbindende Sinn-Zusammenhang fehlt: Wie die präsentierten Zeichen de- und konnotieren, ist bloß eine Frage von Zeichenzügen, keine Frage der Existenz von Sachverhalten oder der Erzählung einer Geschichte.[15]

Kosuth's darauf Bezug nehmende "One and three Chairs" von 1965 (Abb.6)[16] ist kein Foto-Text, sondern ein Foto-Objekt-Text. Links neben einem realen Stuhl erscheint dessen Abbild annähernd in Original-Größe fotografiert in der gegenwärtigen Ausstellungssituation des Stuhles. Rechts vom Objekt Stuhl hängt eine Definition des Begriffs Stuhl. Diese Definition ist eine Foto-Vergrößerung von einer Lexikon- oder Wörterbuchdefinition. Von links nach rechts ist die Reihenfolge: Abbild, Objekt, Begriff mit Definition. Kosuth hat selbst die Definition gewählt. Der Ausführende der jeweiligen Präsentation wählt den Stuhl und läßt Foto und Blow-Up anfertigen. Der Ausführende muß nicht der Künstler sein.

Kosuths Arbeit greift den sprachkritischen Ansatz von Brecht auf, verkehrt aber seine dekonstruierende Programmatik ins Konstruktive. Die Präsenz des Referenten erlaubt es, Differenz und Identität von Wirklichkeit, Foto und Sprache zu prüfen. Der informative Charakter wird nicht infrage gestellt - im Gegenteil: Kosuth dokumentiert, daß es ihm um nichts anderes als um eine Demonstration dessen geht, wie Information zustande kommt.

Das "Bedeutungspotential"[17], das die deutsche Wörterbuch-Definition für den englischen Begriff "chair" angibt, läßt sich in einem Stammbaum-Modell rekonstruieren:

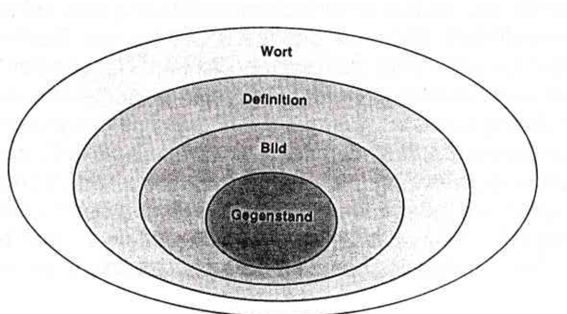


Jeder der ersten vier Äste ordnet dem Wort "chair" eine Bedeutung zu, diedurch die folgenden Äste präzisiert wird. Die ersten vier Äste geben die Schlüsselbegriffe der Wörterbuchdefinition an, die weiteren Äste entsprechen den Angaben, die in der Wörterbuch-Definition auf die Schlüsselbegriffe folgen. Durch die Wahl von einem dieser Äste werden alle anderen Äste negiert.

Aus dem Satzzusammenhang geht bei mehrdeutigen Worten die Bedeutung hervor, in der sie gebraucht werden. Ebenso geht aus dem Zusammenhang von "One and three Chairs" hervor, daß von den ersten vier Ästen der oberste der entscheidende ist, da er unbelebte und unbewegliche Einzeldinge denotiert. Andere als unbelebte und unbewegliche Einzeldinge können in der Position des Gegenstandes in "One and three Chairs" nicht erscheinen. Kosuth muß einen Begriff wählen, für den sich eine Wörterbuchdefinition finden läßt, die mindestens einen Ast hat, der unbelebte und unbewegliche Einzeldinge denotiert. Kosuth demonstriert in "One and three Chairs" die semantische Schere zwischen De- und Konnotation. Zudem reduziert er die Denotation auf Unbelebtes und Unbewegliches.

Für die Installation des Werkes kann ein Ausführender nur innerhalb der Bedeutungspotentiale wählen, die unbelebte und unbewegliche Einzeldinge denotieren. In diesem Fall also zunächst den Ast "Stuhl, Sessel" und dann einen Ast von dessen vierfacher Verzweigung in "Lehn-", "Klapp-", "Polsterstuhl" oder "Tragsessel". Zugleich kann der Ausführende sich in seiner Wahl von vorhandenen Stühlen leiten lassen: Die deduktive Auswahl von Stuhltypen und das induktive erfahrungsgeleitete Vorgehen der Wahl eines Stuhles können sich kreuzen. In der Präsentation der Ausführung wird für den Rezipienten nur die Deduktion relevant: Einer Reihe von Bedeutungspotentialen, die das Blow-Up angibt, steht ein gewähltes Objekt gegenüber. Für den Rezipienten ist die Wahl ein hinzunehmendes Faktum.

Die Beziehung, die die Alltagssemantik zwischen den vier Elementen Begriff "chair", Wörterbuch-Definitionen, Gegenstand und Abbild herstellt, kann als eine bestimmte Beziehung von semantischen Feldern zueinander dargestellt werden, nämlich als "Inklusion"[18]:



Das Allgemeinere in einem äußeren Ring enthält das Spezifischere in den inneren Ringen. Der Gegenstand ist deshalb dem Bild untergeordnet, weil das Bild auf die Menge aller (möglichen) identischen Gegenstände in derselben Raumsituation referiert. Auch wenn das Bild vom ausgestellten Gegenstand abstammt, so zeigt es doch immer nur eine äußere Ähnlichkeit, einen "descriptive content", keinen "genetic character".[19]

Die horizontale Reihung und die Größen von Wörterbuch-Blow-Up, Objekt und Foto des Objektes sind indifferent gegenüber der "Inklusion" von Bedeutungspotentialen. Die Anordnung der drei Werkelemente nebeneinander ist keine Homologie zur Hierarchie der semantischen Wahlmöglichkeiten.

Das Werk setzt zur Wahl von Gegenständen für die Ausführung eine Kenntnis von Alltagssemantik voraus - wie sonst sollte zum Beispiel erkannt werden, welche der Wörterbuchdefinitionen für die Ausführung taugliche unbelebte und unbewegliche Einzeldinge denotiert? Das Werk reflektiert aber diese Voraussetzung nicht.

Kosuth hat, um die Aufmerksamkeit von Formproblemen ab und auf allgemeine konzeptuelle Fragen hin zu lenken, eine Präsentationsform gewählt, die weder innovativ ist (sie ist kunstextern nichts Ungewöhnliches) noch ein Interesse an ästhetischen Fragen zeigt. Kosuths Arbeit ist deshalb dezidiert antiformalistisch. Auch der poetische Charakter von Brechts "Three Chair Events" wird von Kosuth in "One and three Chairs" aufgegeben. Kosuth expliziert jedoch nicht im Werk selbst - ebensowenig wie **On Kawara** in "Nothing, Something, Everything"[20] - die linguistischen Fragen, die seine Präsentationsform aufwirft.

Mel Bochners Fotodokumentationen von 1965-66 (Abb.2)[21] zeigen Variationen von Kartonkubenkombinationen. In Arbeiten wie "9 Photos and 3 Diagrams" werden s/w-Fotos der Aufsicht, Schrägsicht und Seitenansicht zusammen mit Diagrammen der Kubenanordnung ohne weitere Erläuterung präsentiert. Warum neben der Fotodokumentation die Realisierung fehlt, erfährt der Rezipient nicht. Er kann nur die Präsentation eines seriellen Systems der Anordnung plastischer Körper als zweidimensionale Dokumentation zur Kenntnis nehmen.

Die in jedes Quadrat des Rastergrundrisses eingeschriebenen Zahlen enthalten die für den Aufriß einer Kubenausführung hinreichenden Daten. Die zweidimensionale Notation bestimmt mittels der Zahlen also das Aussehen aller Ansichten der plastischen Struktur. Nur aus der Präsentation von Fotos der Kartonkuben kann der Rezipient erschließen, welche Regeln vor der Ausführung zur Umsetzung des Diagramms festgelegt worden sein müssen: Auf jedem Quadrat des Rasters waren so viele Kuben übereinander zu stapeln, wie es die eingetragenen Zahlen angeben. Jedes Element der Notation referiert auf jedes Element der Ausführung durch eine isomorphe Projektionsregel[22]: Die Kombination von Elementen in der Notation entspricht dem "Sachverhalt"[23], den die Fotos präsentieren, in einer eins-zu-

eins-Korrespondenz.[24] Wegen der aus dem Alltag in verschiedenen Funktionen geläufigen eins-zu-eins-Korrespondenz zwischen Notation und Ausführung kann Bochner relativ sicher sein, daß der Rezipient auch ohne schriftliche Explikation die implizite Ausführungsregel an Hand der Präsentation von Fotodokumenten der Ausführung versteht. Der Rezipient versteht durch Aufzeigen, nicht durch Erklärung, wie die Ausführung ablief. Gäbe es nicht die Fotos einer exemplarischen Ausführung, dann müßten die Diagramme um Explikationen der Umsetzungsregeln ergänzt werden.

Nach **Wittgenstein** spielt es keine Rolle, ob die Regel durch Erklärungen oder durch beispielhafte Ausführung erfahren wird.[25] Ist die Ausführung richtig, spielt - meint Wittgenstein - der mentale Prozeß des Verstehens und damit auch die Erklärung der Regeln keine Rolle. Wittgenstein sieht vom Mentalen ab und reduziert den Regelmechanismus auf das, was bei seiner Anwendung erfahrbar wird. Bochner, der sich auf Wittgenstein beruft[26], demonstriert mit Fotodokumentationen von Ausführungen und mit der Präsentation eines Konzeptes, das unabhängig von Ausführungsbeispielen nicht hinreichend explizit ist, daß er Wittgensteins Betonung des Empirischen und Ausklammerung des Mentalen übernimmt.[27]

Im Unterschied zu einer plastischen Realisation spielen die Größen der Kuben im Medium Foto keine Rolle. Auf die medienadäquate Wahl der 'richtigen' Größe haben damals maßgebliche Kritiker wie **Clement Greenberg** und **Michael Fried** großen Wert gelegt. Bochner verstößt mit der Dokumentation nicht nur gegen das von der modernistischen Kritik Greenbergs und Frieds hervorgehobene Moment der Wahl der künstlerisch 'richtigen' Größe, sondern auch gegen das formalistische Kriterium des selbstreferentiellen Umgangs mit dem visuellen Medium, der jede Repräsentation ausschließt.

Einerseits ist die plastische Kubenrealisation als Referent von Fotos und Diagrammen werkrelevant, andererseits wird die Bedeutung des Repräsentierten durch die Werkmedien Foto und Diagramm geschmälert: Indem Kuben jeder Größe und jeder Farbe den Notationen und Fotos entsprechend angeordnet werden können, werden die plastischen Referenten austauschbar. Bochner betont die Rolle der Repräsentation von werkexternen Referenten und zeigt zugleich den 'Eigensinn' von Repräsentationssystemen, gegenüber dem das Repräsentierte zweitrangig wird. Die Materialisation erhält Möglichkeits-Status. Real ist nur die Präsenz der Dokumentation. Es handelt sich um ein serielles Zeichenspiel, das materielle Tatbestände in die Repräsentation möglicher Sachbezüge transformiert.

Brechts relativ willkürliche Zeichenzüge werden durch Bochner und Kosuth von geregelten Zeichenzügen abgelöst. Bochner stellt Codes des Artistisch-Unwägbaren durch den Ausschluß der Bedeutung von Maßen und durch serielle Konsequenz infrage.

Kosuth und Mel Bochner demonstrieren in Arbeiten mit Fotos und Texten

1965/66 ihren Abstand von der formalistisch-modernistischen Kunstauffassung von Kritikern wie Clement Greenberg und Michael Fried. Doch da in Bochners philosophischem Konzept das sinnlich Erfahrbare noch eine ebenso wichtige Rolle wie im "formal criticism" von Greenberg und Fried spielt, kann Bochners Absetzung vom Formalismus nicht so radikal sein wie die von Kosuth, der sich zu einer Wende vom Formal-Empirischen zum Funktional-Linguistischen bekennt:

"Formalist criticism is no more than an analysis of the physical attributes of particular objects which happen to exist in a morphological context. But this doesn't add any knowledge (or facts) to our understanding of the nature or function of art... With the unassisted Readymade, art changed its focus from the form of the language to what has being said. Which means that it changed the nature of art from a question of morphology to a question of function. This change - one from 'appearance' to 'conception' - was the beginning of 'modern' art and the beginning of 'conceptual art'."[28]

In "One and three Chairs" wird dies am Anordnungsschema erkennbar, durch das der ausgestellte Gegenstand in einer funktionalen Leerstelle zwischen Foto und Text erscheint. Die Genesis der Ausführung, bei der zuerst der Gegenstand am Ausstellungsort plaziert sein muß, um ihn dort fotografieren zu können, steht bei "One and Three Chairs" im Kontrast zu dem Konzept des Präsentationssystems, nach dem visuelle und verbale Zeichen ohne Rücksicht auf die Reihenfolge ihrer Entstehung nebeneinander zu setzen sind. Entzeitlichtes funktionales System und die Ausführungsabläufe sind voneinander zu trennen. Das Primat kommt nicht der Realitätserfahrung in der Zeit, sondern systematischen Konzepten beziehungsweise "Ideen", die sich der Zeitdimension entziehen, zu. Die Zeitdimension, die als Spur vergangener Aktionen der "appearance" bewahrt werden kann, wird von einer entzeitlichten "conception" ersetzt. Innerhalb dieser "conception" sind beliebig viele "appearances", beliebig viele Ausführungen an beliebig vielen Orten und mit beliebig verschiedenen Stühlen möglich. Das Einmalige einer nicht wiederkehrenden "appearance" wird durch Konzeptualisierung entwertet.

Bochner und Kosuth spiegeln in den philosophischen Konzepten, die ihre Foto-Text(-Gegenstand)-Kombinationen implizieren, zwei divergierende Linien der Wittgenstein-Rezeption wieder: Der frühe Wittgenstein trennt Zeichensysteme und Realität, während der späte Wittgenstein auf die Untrennbarkeit von Sprache als Zeichensystem, Sprechen als Verhalten und Erfassen von Außenwelt verweist. Bochners Nicht-Ausschluß des Sinnlich-Empirischen entspricht dem späten, Kosuths strikte Trennung zwischen Konzept und Ausführung dem frühen Wittgenstein.

Wittgensteins Sprachkritik, die schon für **Jasper Johns** eine wichtige Inspirationsquelle war, dient nun Konzeptuellen Künstlern als Anregung, aus

den eher beiläufigen Dokumentationen künstlerischer Aktionen in Fluxus (s. Brecht) und Happening eine eigenständige Präsentationsform zu machen. Wittgensteins Sprachkritik wird zum Katalysator auf der Suche nach Werkformen, die dem formalistisch-modernistischen Ansatz darin widersprechen, daß Selbstbezüglichkeit und medienimmanente Reflexion nicht im Widerspruch zur Arbeit mit semantischer Komplexität steht. Dies wird möglich durch die Trennung von "descriptive content" und "genetic character", von medienimmanenter Semantik mit möglichen Referenten und realen medienexternen Referenten. In Greenbergs und Frieds Argumentation dagegen ist Selbstbezüglichkeit nur durch strengste Ausgrenzung des Mediums reiner visueller Erfahrung von allem Nichtvisuellen, von aller Semantik, möglich: Der formalistischen Reduktion auf visuelle Primärphänomene und der damit bewirkten Desemantisierung antwortet eine konzeptuelle Komplexierung der Semantik.

Douglas Huebler entwickelt seit 1968 "systems of documentation" (Abb.3,4).[29] Auf einem zum Werk gehörenden Blatt ist bei jedem "Dokumentationssystem" in Schreibmaschinenschrift das Konzept zu lesen, daß der Erzeugung von Fotodokumenten und der Verwendung von Karten zugrunde lag. Die Realisation des Konzeptes erfordert häufig die Beteiligung verschiedener Personen und kann sich über einen längeren Zeitraum erstrecken, der zur Zeit der ersten Ausstellung des Dokumentationssystems noch nicht abgeschlossen sein muß.[30] Die später fertig werdenden Dokumente lassen sich nachträglich hinzufügen. Das Konzeptblatt und die Dokumente werden dem Werk lose beigegeben. Es gibt Diagramme, in denen Huebler vorschlägt, wie die Dokumente auf der Wand verteilt werden sollen.[31]

In Hueblers "Variable Pieces No. 48" (Abb.3) und "No. 49", beide vom "March 1971"[32], kann ein Ausführender aus *"over 250 photographs"*, die vom Künstler *"on a trip between his house in Bradford and the Castelli Gallery in New York"* geknipst wurden, einmal *"the most 'aesthetic' view"* und das andere Mal *"the most 'boring'"* auswählen. Die Wertung zwischen dem "most 'aesthetic'" und dem *"most 'boring'"* Foto erscheint beim Thema "Highway" willkürlich. Der Rezipient kann nicht erkennen, warum die Ausführenden in "No.48" und "No.49" diese und keine andere Wahl getroffen haben. Die "Variable Pieces No. 48" und "No. 49" stellen die Frage nach dem Funktionieren von Geschmackscodes. Wie das Funktionieren von Codes untersucht werden kann, erklärt Huebler in seinen Dokumentationssystemen jedoch nicht. Die Textblätter stellen nur das der Werkproduktion zugrunde liegende Konzept vor, nicht aber ein zeichentheoretisches Konzept.

Hervorzuheben sind bei Hueblers "Dokumentationssystemen" drei Punkte:

1.)

Im maschinengeschriebenen Konzept ist festgelegt, aus welchen Elementen seine Realisation besteht. Der Konzepttext führt sich selbst als Element

der Realisation auf: Konzepttext, Fotos und anderes *"constitute the [final] form of this piece."* [33]

2.)

Das Konzept legt fest, ob die Dokumente der Realisation mit Kennzeichnungen versehen werden dürfen oder ob dies unterlassen werden soll. Meist kann aus den Fotos von Hueblers "Dokumentationssystemen" ohne Kennzeichnungen kein Zusammenhang mit dem Ausführungsprozeß, wie ihn der Konzepttext beschreibt, hervorgehen, weil dem Bildmaterial die dazu nötigen Informationen nicht entnommen werden können. Fotos von Wolken wie in "Location Piece No.1, February 1969"[34] oder von Schneefeldern wie in "Location Piece No.5, February 1969"[35] erlauben nicht, die Reihenfolge zu erkennen, in der sie entstanden sind. In "Duration Piece No.10, March 1975" (Abb.4)[36] wäre die Reihenfolge der Fotos an Hand der Angaben im Text rekonstruierbar - und hier kehren die diesmal vorhandenen Foto-Kennzeichnungen die beschriebene Reihenfolge um: Die Kennzeichnungen sind falsch.

Huebler untersucht in seinen "Dokumentationssystemen" die Referenz von Fotodokumenten durch fehlende und falsche Informationen. Hueblers "Dokumentationssysteme" provozieren zu folgenden Fragen: Wie weit verweisen Informationen zurück auf das Medium, in dem sie präsentiert werden, und wie weit hebt diese Selbstreferenz die Referenz auf Werkexternes, über das informiert werden soll, auf?

Huebler thematisiert, wie weit Dokumentationssysteme überhaupt in der Lage sind, auf Systemexternes Bezug zu nehmen. Wenn Dokumentationssysteme zu Informationen über Externes fähig sind, das machen Hueblers Foto-Texte deutlich, dann nur durch den Filter der internen Koordination der Zeichen des Systems/des Mediums. Die Selbstreferenz des Zeichen koordinierenden Mediums Dokumentationssystem wird als unabdingbare Voraussetzung von Mitteilungen über Zeichenexternes deutlich: Ist die medieninterne Koordination unterkomplex, fehlen auch die Möglichkeiten für hinreichend ausdifferenzierte und deshalb unverwechselbare Bezüge auf medienexterne Wirklichkeit. Komplexität von Kommunikationsmedien wird als Voraussetzung für sachbezogene Information vorgeführt.

In "Location Piece No.17, December 1973"[37] oder "Variable Piece No. 135, January 1974"[38] thematisiert Huebler an Hand von Porträtfotos die prinzipielle Unentscheidbarkeit, ob ein Foto tatsächlich ein bestimmtes Gesicht abbildet oder bloß ein ähnliches. Die Präsenz des Dokumentierten würde an der prinzipiellen Unentscheidbarkeit nichts ändern: Dokumente zeigen mögliche Welten.[39] Hueblers Texte weisen in den beiden genannten Werken die Ähnlichkeit als fiktive Identität und diese Identität als Charakteristikum des (Ab-)Bildes aus.

3.)

Vergleiche mit Erzähl-Strategien des "Nouveau Roman" liegen nahe, wenn Huebler streng sachliche Dokumentationssysteme ins Poetische umkippen

läßt, indem er Sachlichkeit als bloß eine Form von Zeichenkonstrukten unter anderen ausweist und damit die Dokumentationsform vom Dokumentierten trennt. Die Poetizität ist bei Huebler die Folge gesteigerter medieninterner Bezüge auf semantischer, nicht auf formaler Ebene: Zeichenbedeutungen verweisen auf Zeichenbedeutungen, ohne Funktionen des Verweises auf zeichenexterne Realität und medienexternen Zielen gerecht werden zu müssen.

Hinter dieser relativen Autonomie von Kommunikationsmedien leuchtet die Frage nach der Autonomie der Kunst auf. Huebler führt beide Fragen zusammen, wenn er die Rolle der reinen Sichtbarkeit in seinen Dokumentationssystemen hervorhebt und damit den Aspekt betont, der in der Geschichte moderner Malerei zur Abkoppelung von realitätsabbildenden Funktionen und damit zur Autonomisierung geführt hat. Gleichzeitig betont er aber, daß die unmittelbare Sichtbarkeit und das indifferente Registrieren empirischer Daten mit der Kamera Teil des Zeichensystems Dokumentation sind. Das Visuelle erhält in diesem System einen anderen Status als in impressionistischen Gemälden:

"Since Impressionism most art has been based on an inference that our experience of natural phenomena necessarily calls for its transposition into visual manifestations. My work is concerned with determining the form of art when the role traditionally played by visual experience is mitigated or eliminated. In a number of works I have done so by first bringing 'appearance' into the foreground of the piece and then suspending the visual experience of it by having it actually function as a document that exists to serve as a structural part of a conceptual system." [40]

Die visuellen Daten werden zu Funktionsstellen in einem Zeichensystem. Das Visuelle wird als 'Grenze' der Semantik artikuliert. Ein aus dem Visuellen gewinnbarer ästhetischer Eigensinn war das Ziel der klassischen Avantgarde und des amerikanischen "Modernismus" (bzw. "formal criticism"), von dem sich Huebler, darin Kosuth folgend, distanziert. Allerdings kehrt in Hueblers Arbeit - abweichend von Kosuth - am und im Medium Foto-Text Poetizität wieder: Es ist jetzt jedoch keine rein visuelle, entsemantisierte, sondern eine Narrative: Die Autonomie von Zeichensystemen wird gerade an Zeichen in denotierenden Funktionen demonstriert: Dann, wenn der Sachbericht nicht reibungslos dokumentiert, sondern die Differenz zwischen Sache und der Präsentationsform des Berichtes deutlich zeigt, wird aus Denotation Konnotation: Aus dem Bild von der Realität wird ein Wunschbild, wenn zum Beispiel aus realer Ähnlichkeit eine fiktive Identität wird.

"One and three Chairs" von Kosuth ist eine Gegenstand-Foto-Text-Kombination mit nur implizitem Konzept, da die Angaben zur Anordnung der Werkteile nicht Bestandteile der Präsentation sind. Bochners Fotodokumen-

tationen von 1965-66 präsentieren ihr eigenes Konzept ebenso wie Huebler dies in seinen Dokumentationssystemen tut. Huebler ersetzt Bochners Zahlennotationen durch beschreibende Texte und tauscht Bochners serielle Variation von Formen mit seriell geregelten Zeit-Abständen.

Ian Burn, später Mitglied der Künstlergruppe Art&Language, hat auf einem der vier Blätter eines 1968 entstandenen Werkes ohne Titel (Abb.5)[41] das 'Konzept überhaupt'[42] expliziert. Burns Text ist ein Plädoyer für eine Auffassung von Seh-Gegenständen als Konstrukt aus verbalen "Wahrnehmungsnetzen". Burn entnimmt die philosophische Grundauffassung dem "Logischen Atomismus" von **Bertrand Russell**: Empirische Daten sind nach Russell Atome von Sinnesreizen, die erst mental durch Klassifizierungen der Sinnesreize sowie durch Abstraktionen (Klassen von Klassen) zu Gegenstandsbegriffen geordnet werden müssen. Fotos und Fotokopien von diesen Fotos (mit der damaligen Wiedergabequalität) sind auf drei Blätter für eine Auflage gedruckt worden, die gleich groß sind wie das Blatt mit den Erläuterungen zur Beziehung zwischen Sprache, Wahrnehmung und Wahrnehmungsgegenstand. Das 'werkbezogene Konzept', also die Planung der Herstellung dieser vier Blätter, wird von Burn ebensowenig wie vorher von Kosuth, aber im Unterschied zu Bochner und Huebler nicht erklärt. Burn verschärft durch den Textteil die Explizitheit der konzeptuellen Auseinandersetzung, beläßt aber auch durch den Verzicht einer Erläuterung der Beziehung zwischen Bildmaterial und Text den Rezipienten Freiräume für eigenes Nachdenken. Ebensowenig wie Kosuth in "One and three Chairs" erklärt Burn kunstspezifische Probleme.

Victor Burgin läßt in "Lei-Feng" von 1974 (Abb.7)[43] neun Abschnitte eines theoretischen Textes eine ebenfalls neunteilige Foto-Text-Kombination begleiten. Es handelt sich um eine Foto-Text-Text-Kombination. Jede der neun Wiederholungen des Fotos einer Sherry-Werbung[44] wird mit Bildlegenden kombiniert, die zwei Sätze enthalten. Alle Legenden zusammen erzählen eine durchlaufende Geschichte eines chinesischen Soldaten. Die Sherry-Reklame spiegelt bürgerlich-patriarchalisches Rollenverhalten in Verbindung mit Berufsleben und Konsumverhalten. Die Bildsemantik und die Textsemantik laufen gegeneinander: Das Bild der Werbung schließt an westliche Verhaltensmuster an, während der Text Pathosformeln kommunistischer Propaganda wiedergibt. Burgins theoretischer Text tritt für eine Untersuchung der Eigenständigkeit der Bildsemantik ein. Er analysiert jedoch die Semantik der Sherry-Werbung nicht, sondern überläßt es dem Rezipienten, sie zu decodieren. Über die Argumentation im theoretischen Text und durch die Kombination mit der aufdringlich pathetischen Legende wird die Funktion der Sherry-Werbung als Beispiel für die Eigenständigkeit visueller Mitteilungsformen erkennbar: Das Bild der Werbung ist ein Pendant, keine Ergänzung der Legende, und ist auf ebenso pathetische Weise narrativ wie diese.

Burgin kann nur auf die Notwendigkeit eines Forschungsprojektes über

die Eigenständigkeit von Bildsemantik verweisen und einige Ansätze der Linguistik (Barthes, Eco, Hjelmslev, Metz) erwähnen, die als Ausgangspunkte dienen könnten, nicht aber dieses Projekt selbst durchführen. Der zeichentheoretische Text verschärft nur das Problem, die These von der Eigendynamik von Bild- und Wortsemantik, das durch die beiden Parallelgeschichten in Bild und Text vorgeführt wird, wissenschaftlich zu belegen. Während Burns Beispiele die im Text vertretene Auffassung von Sehprozessen bloß illustrieren, arbeitet Burgin mit Spannungen zwischen Bild und Legende, die im theoretischen Text nicht aufgelöst werden.

In Kosuths "One and three Chairs" ist das Konzept, das der Anordnung der Werkteile zugrunde liegt, im Unterschied zu Mel Bochners Diagrammen mit Fotos noch nicht Teil des Werkes. In Hueblers Dokumentationssystemen erklärt sich das Konzept, das der Werkrealisation zugrunde liegt, selbst zum Bestandteil des Werkes. Bei Burn und Burgin werden die sprachphilosophischen Konzepte expliziert, nicht aber das Konzept der Präsentationsform. Die Fotos und Fototexte werden zu Demonstrationen eines programmatischen Ansatzes. Die Präsentationsform wird so einfach wie möglich gehalten, was weitere Erläuterungen zur Herstellung und Anordnung der Werkteile überflüssig macht. Komplexierung der Semantik heißt hier Steigerung der Reflexion über den im Werk vorgeführten Zeichengebrauch durch erläuternde Texte: von der Explikation des Konzepts der Produktion und der Präsentationsform (Bochner, Huebler) zum sprachphilosophischen Konzept mit Beispielen (Burn, Burgin).

In anderen Präsentationsformen gibt es Konzeptuelle Werke, in denen sowohl das Konzept der Werkanordnung wie das sprachphilosophische Konzept erläutert wird - so in dem bereits erwähnten "Lecher System" von Art&Language (Abb.20) und in "The Tenth Investigation" von Joseph Kosuth (Abb.17).[45] Diese Konzeptuellen Werke mit dem höchsten Explizitheitsgrad ihrer konzeptuellen Grundlagen und damit der höchsten Komplexität der Semantik haben keine einheitliche Präsentationsform. Das zwingt zu der These, daß Foto-Texte in Konzeptueller Kunst nur bis zu einem begrenzten Explizitheits- beziehungsweise Reflexionsgrad und einer begrenzten Komplexität der Semantik eingesetzt werden - und für einen höheren Grad auch nicht einsetzbar sind. Foto-Texte sind keine exemplarische Präsentationsform Konzeptueller Kunst, sie sind aber die einzige Präsentationsform, die häufiger vorkommt.

2.3.2. Foto-Texte der Land- und Conceptual Art

Bei Künstlern der Land Art können Foto-Texte sowohl zur Dokumentation ausgeführter Werke als auch als autonome Werkform vorkommen. In beiden Fällen werden mitteilende Zeichen angewendet, ohne -im Unterschied zur Konzeptuellen Kunst - die Zeichenfunktionen reflexiv zu brechen.

Walter De Maria präsentiert Fotos von seinen Land Art-Projekten ohne Erläuterungen. Im Katalog der Ausstellung "Pier + Ocean", die 1980 von Gerhard von Graevenitz in der Londoner Hayward Gallery eingerichtet wurde, fügt de Maria dem Foto-Titel "Mile-long drawing (photograph detail)" weitere Angaben zum Projekt hinzu: "Land work: chalk lines-4 inches wide, 12 feet apart, length-one mile, location-Mojave Desert, California, USA."[46]

De Marias Foto zweier durch die Perspektive konvergierender Kalklinien in der Mojave-Wüste hat einen eigenen ästhetischen Reiz. Durch den Künstler, der am Ende der linken Linie liegt, kann der Eindruck entstehen, daß es sich um eine Foto-Aktion handelt. Da das Foto häufig publiziert wurde - auch als Annonce für eine Galerie-Ausstellung, wobei auf jede Information verzichtet wurde[47] - ist es nicht unwahrscheinlich, daß in der Rezeption die ausgeführte Arbeit hinter die Fotoästhetik zurücktritt: Das Bildhafte/die Ikonizität des Fotos schiebt sich vor die Informationen, die das Foto über den Referenten - die Arbeit in der Wüste - vermittelt. Das Foto kann die vor Ort erlebbare Differenz zwischen physischer Erfahrung beim Gehen entlang der Kalklinien in der Wüste und dem Eindruck konvergierender Linien beim Blick in die Ferne nicht vermitteln: Es zeigt nur Letzteres. Der im Foto abgebildete Körper kann die realen Maße der Wüstenzeichnung nicht anschaulicher machen: Es gibt keine optische Meßbarkeit von Distanzen in der Wüste. So bleibt unklar ob die beiden Linien vorne dieselbe Distanz zueinander haben wie dort, wo de Maria liegt. Da der liegende Körper im Foto nicht zur Veranschaulichung von realen Größendifferenzen dienen kann, wird von de Maria noch eine weitere Information gegeben:

"Note: this sculpture was not made with the intention of creating a situation for a photograph. The photograph, through repeated use, through the years, has inadvertently come to be a work in its own right."[48]

Die "sublime" Erfahrung der Differenz zwischen Natur-Unendlichkeit und begrenzten Abstraktionsmöglichkeiten beziehungsweise Vorstellungsbildern des Menschen ist nur im "Earthwork" vor Ort möglich. Erhabene Natureindrücke sind zugleich unmittelbar nah und in ihren Größendimensionen übermenschlich, fremd, unheimlich. Im "Pittoresken" ist das Fremde im Bildhaften gebannt. Vertraute Bildcodes und faßbare Dimensionen lösen die unheimlichen Größendimensionen ab.[49] Den Eindruck des "Pittoresken" provozieren die Fotos de Marias durch das Fehlen der physischen Erfahrung

in der Natur. De Maria korrigiert durch Textinformationen den Eindruck, daß es ihm auf das "Pittoreske" im Bild ankäme. Aus einzelnen Fotos werden, um die "sublime" Naturerfahrung nicht durch "Pittoreskes" abzulösen, zwangsweise Kombinationen von visuellen und verbalen Informationen. Die Foto-Text-Kombinationen von de Maria werden aber - abweichend von Konzeptueller Kunst - nicht als autonome Präsentationsform ausgeführt, sondern Informationen in visuellen und verbalen Medien werden akkumuliert, bis sich der Betrachter eine Vorstellung vom unzugänglichen "Earthwork" machen kann.

Dennis Oppenheim informiert durch Kombinationen von Landkarten, Fotos und Texten über "Earthworks":

"I don't really show photos as such...my model is just an abstract of what happens outside..." [50]

Die Außenausführung ist Resultat von "theoretical frameworks", die mittels Kartenmaterial entwickelt wurden. Aus diesem Material, Fotos der Ausführung und Kurztexten, werden von Oppenheim Dokumentationen zusammengestellt. Die Dokumentationen sollen Informationen über das "theoretical framework" und die Ausführung vermitteln.

Von Oppenheim wurde eine Spannung zwischen der Information über die eigenwertige, aber vergängliche und schwer zugängliche Außenausführung und der Dokumentationsform angestrebt. In seinen "Gallery Transplants" von 1969[51] dokumentiert Oppenheim den "Transfer" von Grundrissen der Räume, die ihm für Ausstellungen zur Verfügung standen, in Außenräume. Vergängliche Ausführungen, zum Beispiel, indem Schnee auf einer Erdfläche in der Form des Grundrisses entfernt wird[52], werden in sehr formbewußter Weise mit Fotos, Texten und Landkarten dokumentiert. Das "theoretical framework" der Grundrißübertragung wird nur von der Dokumentation vermittelt. Die Ausführung im Schnee kann einem uninformierten Betrachter lediglich grundrißförmig erscheinen. Die Schneeausführung bedarf also der Zusatzinformation durch die Dokumentation beziehungsweise sie kann als Teil der Realisation der Dokumentation betrachtet werden - und die Dokumentation wiederum referiert auf die Schneeausführung. Es entsteht zwischen Dokumentation und Ausführung ein Informationszirkel auf der Basis der Setzungen des "theoretical framework".

Die Größe der Fotos, Grundrisse, Landkarten und Texte ist in einigen "Gallery Transplants" so aufeinander abgestimmt, daß die nahtlos aneinandergefügten Teile ein Rechteck ergeben - beziehungsweise die Teile der Dokumentation gliedern ein Rechteck in horizontale und vertikale Abschnitte. Der visuelle Gesamteindruck der intermedialen Kombination ist 'komponiert'. Huebler dagegen liefert Einzelteile, wobei die Fotoabzüge die identische Größe aufweisen und der Text auf Schreibmaschinenpapier in amerikanischer Normgröße erscheint. Die schematische Anordnung der

Teile und die Rahmung wird von Huebler häufig Dritten überlassen.[53] Im Vergleich zu Hueblers Dokumentationen sind Oppenheims Foto-Texte ästhetisierend und reflektieren das Verhältnis Dokumentiertes - Dokumentation nicht. Im Vergleich zu de Marias anschaulichen Fotos dagegen arbeitet Oppenheim in einer der Konzeptuellen Kunst naheliegenden Weise: Unanschauliche "frameworks" wie die erwähnte Transplantation nehmen der Außenausführung anschaulichen Eigensinn und lassen Foto-Texte zum primären Medium werden.

Der Land Artist **Richard Long** präsentiert in "2,5 Mile Walk Sculpture" von 1969[54] neben einem Foto ein Diagramm. Die Diagramm-Legende liefert den Schlüssel für den Zusammenhang zwischen Diagramm und Bild: Die vier Linien des Diagramms geben den Weg an, der mehrfach - wie oft gibt die Legende an - gegangen wurde, und das Foto zeigt das Resultat der Aktion. Der Text begnügt sich nicht nur mit Informationen über den Aktionsablauf, sondern geht darüber hinaus: Die Angaben der "total distances", die das Produkt aus der Multiplikation der Linienlänge von "55 yards" mit der Häufigkeit ihres Abschreitens ist, liefern mehr, als an Informationen zur Realisation hinreichen würde. Die Differenzen der "total distances" jeder Linie, die von ein Viertel bis zu einer Meile im Ein-Viertel-Meilenabstand reichen, ergeben sich aus einer konstanten Differenz von acht "Walks" pro Linie. Die Summe aus der Addition der "total distances" wird ebenfalls angegeben: 2,5 Meilen. Anschaulich wird die differierende Häufigkeit der "Walks" im Foto durch mehr oder weniger deutlich sichtbare Spuren im Gras. Zwischen dem im Foto Sichtbaren und den Informationen des Textes und des Diagrammes sind die Zusammenhänge leicht einsichtig: Die Informationen in einem Medium ergänzen die Informationen anderer Medien. Diese gegenseitige Ergänzung von Informationen in den verschiedenen Medien Foto, Diagramm und Text wird von Long - im Unterschied zu Hueblers Dokumentationssystemen und Zeichnungen - nicht problematisiert.

Long übersetzt "Walks" in eine über den zeitlichen Ablauf stichpunktartig informierende Präsentationsform Foto-Text. Long versucht, im Rezipienten die Vorstellung von einem Bereich zu provozieren, in dem Körper- und Zeichenwelten, Dargestelltes und Darstellung wechselseitig aufeinander verweisen:

"Sculpture as the sculptural implication of something else... sculpture as photography." [55]

Wenn der Land Artist Richard Long bei Dokumentationen auf Karten und Diagramme verzichtet, was häufig der Fall ist, dann ist wegen der Unvollständigkeit der in Foto und Kurztext gegebenen Informationen der Wanderweg nicht exakt rekonstruierbar.[56] In den Texten wird meist nur ein "Walk" von dieser oder jener Länge von einem Ausgangs- zu einem Zielpunkt genannt. Der Wanderer wird nicht gezeigt.

Gelegentlich werden die geographischen Denotationen begleitet/ergänzt von poetischen Konnotationen - Sätze von Long oder von ihm gewählte Liedtexte.[57] Die drei Elemente Foto, denotierender und konnotierender Textteil stehen dann untereinander in relativ offenen Beziehungen zueinander. Jedes Element liefert semantische Potentiale für die beiden anderen Elemente, ohne daß sich ein alle Elemente übergreifender Sinn ergibt. Long benutzt visuelle und verbale Vorcodierungen als 'Kick', um beim Rezipienten semantische Felder freizusetzen, während Huebler auf die in Vorcodierungen verborgene Falle voreiliger Semantisierung verweist.

Long verwendet die Kombination Diagramm, Foto und Text auch in Dokumentationen von Installationen, die für Ausstellungen ausgeführt und nach Ausstellungsende zerstört wurden.[58] Die Diagramme sind wie in "2,5 Mile Walk Sculpture" Zeichnungen des Grundrisses der jeweiligen Arbeit und die Fotos zeigen auch diesmal die Ausführung. Der Textteil ist allerdings auf die Werkbenennung reduziert. Diese Dokumentationen sind das käufliche Produkt der vergänglichen Installationen.

Longs Dokumentationen von einmaligen Inneninstallationen sind Zwitter, zugleich heteronom und autonom. Eindeutig heteronom sind jedoch die "Certificates", die Long seinen mehrteiligen Skulpturen beigibt.[59] Die "Certificates" enthalten Grundrisse, die über die räumliche Anordnung der Elemente informieren, und Texte, die Hinweise geben, wie das irreguläre, zum Werk gehörende (Steine) oder zu sammelnde (Nadeln von Bäumen) Natur-Material dem geometrischen Grundriß-Muster entsprechend verteilt werden kann. Auch ein Foto einer Ausführung kann beigefügt sein:

"The photograph of the work forms part of the certificate and is helpful."[60]

Die oben erwähnten Foto-Texte der "Walks" hingegen sind autonome Arbeiten, die auf die Ausführung eines "Walk" so vage referieren, daß die Referenz ins Poetisch-Selbstbezügliche umschlagen kann. Die Foto-Texte von Inneninstallationen verweisen ebenso wie die "Walks" auf etwas Vergangenes. Im Unterschied zu den "Walks" sind jedoch die Bild(Diagramm und Foto)-Informationen über die Form des Referenten eindeutig. Außerdem ist - abweichend von den "Walks" - nachprüfbar, ob der in der Öffentlichkeit präsentierte Referent tatsächlich existiert hat und welches Material verwendet wurde. In den Installationsdokumenten stehen Mitteilungscharakter und autonome Präsentationsform - gegenüber den Arbeiten mit "Certificates" fehlt das Material und der Text mit Angaben zur Verteilung des Materials - in einem Spannungsverhältnis.

Long arbeitet mit den Achsen Innen-Außen, Vergänglich-Dauernd und Einmalig-Wiederholbar: Autonome Foto-Texte sind bei Long Präsentationen in Innenräumen in einem reproduzierbaren und dauerhaften Medium, die einmalige Außen-Aktionen mit vergänglichen Resultaten wie Trampelpfade und Steinordnungen zeigen. Die genannten Achsen erscheinen

unreduzierbar, archetypisch.

Huebler und Long verfolgen zwei unterschiedliche Richtungen von Rationalisierung: Komplexierung und Reduktion. In Hueblers Dokumentationssystemen werden Verhältnisse zwischen Zeichenbedeutung, Zeichen und Bezeichnetem komplex vorgestellt, in der Reduktion von Long dagegen erscheinen sie so einfach wie möglich. In der Komplexierung wird die Selbstbezüglichkeit von Zeichensystemen wichtig: Von den Differenzierungsmöglichkeiten, die in/mit/aus Zeichensystemen generierbar sind, hängt schließlich ab, was als Realität konzipiert werden kann - die 'Realität' zerbricht in eine Vielfalt von systemgenerierten Vorstellungen von dem, was Wirklichkeit sein kann. Beziehungen zwischen Vorstellungen, Zeichenwelten und Realität lassen sich auch à la Long durch Reduktion aufs Naheliegendste bis zur scheinbar selbstevidenten Übereinstimmung entkomplexieren. Die Vorstellung vom immer gleich sich Zeigenden tritt an die Stelle von Hueblers fortwährend aufbrechenden Vorstellungs- und Zeichenwelten, durch die Realität jedesmal anders erscheint.

Aus dem Reisenden des 18./19. Jahrhunderts auf den Spuren von Naturmotiven, die Reiseführer als 'erhaben' ausweisen, wird bei Long ein Reisender des 20. Jahrhunderts, der die Abhängigkeit seiner Einstellung zur Natur von europäischen Traditionen nicht vergessen hat. Doch im Unterschied zum Reisenden des 18./19. Jahrhunderts auf der Suche nach 'erhabenen' Natureindrücken benötigt Long nicht als einmalig geltende, zugleich hinlänglich bekannte Landschaftsmotive, deren Ort auch ohne Textinformationen erkennbar wäre, sondern er kann oder vielmehr muß im Zeitalter des Massentourismus und der Amateur-Reisefotografie bislang unbekannte Orte zeigen.

Longs Kameraführung weicht nicht vorcodierten Einstellungen zur Natur aus: Dramatisierung von Natur durch Licht und Ausschnittwahl sind bei Long in seiner Berufsfotografie entlehnter, von Amateurfotografie in der Werkentwicklung zunehmend stärker abgehobener Manier üblich - bei Huebler dagegen ist die Kameraverwendung mechanisiert, und wenn sie subjektive Komponenten enthält, dann Ausdrucksformen von Ausführenden, die vom Zeichensystem der Dokumentation als willkürliches Moment oder als Vorcodierungen folgend deklassiert werden.

Daß der Blick auf Natur sich vor das Gesehene schieben kann, wird in Longs Präsentationen nicht geleugnet. Nicht Hueblers Suche nach den Fallen im Verhältnis Blick-Erblicktes über eine betont undramatische, unbeteiligte Fotografie ist Longs Vorgehensweise, sondern das Aufspüren von Möglichkeiten der Wiedergewinnung erhabener Landschaftsbetrachtung im 20. Jahrhundert. Die Sehnsucht nach dem erhabenen Landschaftswunder ist im 20. Jahrhundert ersetzt worden durch den Zwang, den Kameraauslöser an bestimmten Orten zu betätigen. Dem Massentourismus steht bei Long die Fiktion des einsamen Wanderers in nur zu Fuß begehbaren Landschaften entgegen. Die Fiktionalität wird im ästhetisierenden

Kamerablick und den unvollständigen Informationen über den Wanderweg nicht versteckt.

Longs autonome Foto-Texte sind die modernen Reiseführer auf der Suche nach dem Erhabenen: Sie erübrigen die Reise und ersetzen sie durch das Foto-Erlebnis. Das "Pittoreske" des Reisefotos referiert auf ein erhabenes Naturgefühl einer fiktiven Reise. Auf diese Weise verknüpft Long "Pittoreskes" und "Erhabenes", um dessen Trennung de Maria besorgt ist. Bei dem potentiell ubiquitären Kamerablick zählt heute die Selektion des Motivs, nicht mehr die Erwartung, nach langer Reise endlich den Punkt der Sehnsucht erreicht zu haben. Im potentiell allanwesenden Kamerablick wird Natur als Vorwand für ästhetische Fiktionen erst richtig verwertbar - in der Verschiedenheit der individuell gewählten erhabenen Motive, nicht in der Gleichheit der Reisemotive der Fotos von Massentouristen. Die Funktion der hohen Kunst, sich von gängigen Geschmacksklischees abzusetzen, wird von Long wiederbelebt, während Huebler die ästhetische Indifferenz kultiviert und jenseits von Geschmacksfragen zu Poetizität gelangt.

Robert Smithson hat seine Artikel "Monuments of the Passaic"[61] und "Incidents of Mirror Travel in the Yucatan"[62] mit eigenen Fotos, vorgefundenem Bildmaterial und Landkarten illustriert. Die Texte berichten nicht nur über Reisen, sondern reflektieren auch ein Verhältnis zu den Landschaften. Smithson tut dies jedoch nicht in akademisch-wissenschaftlichem oder journalistischem Stil, sondern literarisch. Allgemeines und Besonderes, Reflexionen und Reiseeindrücke verschmelzen miteinander:

"Noonday sunshine cinema-ized the site, turning the bridge and the river into an over-exposed p i c t u r e . Photographing with my Instamatic 400 was like photographing a photograph." [63]

Texte, Fotos und Landkarten begleiten auch Smithsons "Indoor-Sculptures" von 1967 bis 1969: Gestein wird in Containern zusammen mit Informationen über seine Herkunft präsentiert.[64] Die formal an minimalistische Primärformen erinnernden Container und ihr Inhalt werden über abbildende und berichtende Medien in eine narrative Struktur eingebettet.

Über die Foto-, Landkarten- und Text-Informationen wird aus dem Hier und Jetzt der unmittelbaren Anschauung der plastischen Elemente im Raum auf andere Raum- und Zeitdimensionen verwiesen. Die Gegenwart wird über Informationen zum Gestein in geologische Zeitdimensionen gestellt: *"Our future tends to be prehistoric."*[65]

Mit der Wendung des Zukünftigen ins Vergangene schlägt Smithson zugleich eine Wendung von "Gestalt" zu "entropy", von "differentiation" zu "de-differentiation"[66] vor: Geologische Strukturen der Erosion, verlassene Landschaften, in denen ehemalige Kultivierung natürlichen Verfallsprozessen überlassen worden ist, sind von Smithson bevorzugte "(non-)sites", aus denen das Gestein für die "Indoor-Sculptures" stammt und von denen die

oben genannten Artikel handeln. Die in Innenräumen, in "non-sites" präsentierten Relikte aus "sites" sind für Smithson Sinnbilder einer *"sedimentation of the mind"* [67], die er gegen *"conceptual crystallizations"*[68] setzt.

Smithson verfolgt ein antikonzeptuelles Programm in konzeptueller Weise - denn: Wie in Konzeptueller Kunst, so ist auch sein programmatischer Ansatz nicht an eine Präsentationsform bindbar. Über verschiedene Präsentationsformen kreist er sein sich der Thematisierung entziehendes, weil positiv nicht faßbares Thema ein. Das Fragmentarische jeder Medienkombination setzt Smithson in seinen Arbeiten gegen selbstbezügliche konzeptuelle Zeichensysteme, die sich bei Berührung mit Zeichenexternem intern weiter ausdifferenzieren. Gegen diese Bewährung der selbstreferentiellen Rationalität in der Ausdifferenzierung setzt Smithson die "de-differentiation". Longs selbstevidenter Rationalität steht in Land Art Smithsons Bevorzugung von *"deposits of gritty reason"* [69] entgegen.

Die Dekontextualisierung des erodierenden "Site" im "Non-Site" ist zugleich eine besondere Art der Kontextualisierung: Der Denkrahmen des "Non-Site", in dessen semantische Felder objet trouvés als zeichenhaft verweisende Fragmente eines "Site" eingebettet werden, wird mit geologischen Zeitdimensionen so weit gesteckt, daß sich jedes Geschichts-Konstrukt als Fragment einer umfassenderen Zeit erweist. Der Denkrahmen wird als Fragment vorgeführt, der nur auf etwas unnennbares Größeres alludieren kann und nicht in der Lage ist, dieses Unnennbare in rational Nachvollziehbares aufzulösen. So kann jedes in den Denkrahmen eingebettete Teil nur *"a fragment of a greater fragmentation"* sein: eine kleine Insel in einer positiv nicht bestimmbaren Tendenz, auf die Smithson mit der Vorstellung allumfassender "entropy" beziehungsweise "disruption" anspielt.[70] Rationalität verliert ihren autoritär-ausgrenzenden Charakter, doch gewinnt Smithson mit dem Bild allumfassender Entgrenzung auch keine utopische Dimension: Er bleibt in der unbestimmten negativen Dialektik, menschliche Vernunft am Unnennbaren zerschellen zu lassen, gefangen.

Bei Long haben autonome Werke im Medium Foto-Text auf den Achsen Außen-Innen, Vergänglich-Dauernd und Einmalig-Wiederholbar eine einseitige Rolle gespielt, da nur der Weg vom Antezedens (Außen, Vergänglich, Einmalig) zum Sukzedens (Innen, Dauernd, Wiederholbar), vom Prozeß zum Resultat - der Präsentationsform - wichtig war, während Smithson den Weg umkehrt: vom Resultat zum Prozeß, von der Präsentationsform zur Erosion von Denkrahmen. Einerseits muß auch Smithson in "Indoor Sculptures" bis 1969, bevor er mit seinen "Earthworks" beginnt, Zeitprozesse zu invariablen, wiederholbaren Präsentationsformen verfestigen, andererseits kann er auf der semantischen Ebene eine andere Dimension einführen: Durch die Informationen, die in Fotos, Texten und Landkarten gegeben werden, kehrt Smithson die Verfestigung in Präsentationsformen um. Er weist die Verfestigung als momentane, von musealisierenden Kulturtechniken abhängige, aus, die sich der allumfassenden

"entropy" nicht entziehen kann. Durch die Dokumente der "Sites" wird das Gestein die Präsentationsform des "Non-Sites" als Relikt, als Fragment ausgewiesen. Das Fragmentarische steht für Dezentrierung, für Offenheit durch Unabgeschlossenheit beziehungsweise Unbestimmtheit.

Bei Long geht es primär um Konzepte zur Produktion von Präsentationsweisen, bei Smithson dagegen um ein kulturkritisches Programm. Von je nach künstlerischer Absicht variablen Präsentationsformen bis zur Explikation eines Programms reicht nicht nur in Konzeptueller Kunst, sondern auch in Land Art die Palette künstlerischer Artikulationsmöglichkeiten. Auch in Land Art wird ein Anstieg an semantischer Komplexität nicht vermieden, um zur Artikulation eines Programms zu gelangen. Doch wird der semantische Anstieg nicht wie in Konzeptueller Kunst bis zu einer selbstbezüglichen Reflexion der Komplexierung von Semantik, zu einem Programm des Programms fortgesetzt, sondern wird paradoxerweise das Gegenteil zu einer Ausdifferenzierung über Komplexierung artikuliert: die Unausweichlichkeit einer "de-differentiation" durch "entropy" - via Reflexion der Reflexion werden die Grenzen des Reflexiven reflektierbar.

Konzeptuelle Kunst und Land Art sind voneinander nicht allein auf programmatischer oder auf der Ebene der Präsentationsformen unterscheidbar. Programmatische Ansätze der Moderne und postmoderne Rationalitätskritik[71] lassen sich in Land- und Concept Art finden, ebenso Präsentationsformen wie Foto-Texte und reine Textarbeiten. Wichtigstes Kriterium zur Unterscheidung von Land- und Concept Art ist vielmehr die Ebene der Verfahrensweisen: Konzeptuelle Künstler betreiben die Komplexierung von Semantik durch selbstreferentielle und reflexive Ausdifferenzierung, während Künstler der Land Art eine Entkomplexierung durch Allusionen sowie durch Betonung des Bildhaften und Evidenten bevorzugen. Gruppenausstellungen von 1969 wie "Op losse schroeven" in Amsterdam und "Wenn Attitüden Form werden" in Bern[72] oder das im selben Jahr erschienene Buch "Ars Povera" von Germano Celant[73] haben die Vielfalt zeitgenössischer Tendenzen in Amerika und Europa ohne Klassifizierungen vorgestellt. Am klarsten lassen sich heute die überwiegend in Amerika und England erdachte Konzeptuelle Kunst, die überwiegend amerikanische Land Art und die italienische Arte Povera[74] voneinander abgrenzen.

Die expressiven Qualitäten des 'armen' Materials von Werken der "Arte Povera" provozieren Konnotationen. Auch die werkinterne Kombination der 'armen' Materialien erscheint gegenüber den komplexen Konnotationsmöglichkeiten einiger Arbeiten der Konzeptuellen Kunst 'arm'. Amerikanische Künstler der "Anti-Form"[75] setzen Materialqualitäten nicht wie Künstler der Arte Povera ein, um universale Deutungsmöglichkeiten an zu reißen[76], sondern um Beziehungen zwischen künstlerischer Aktion, Materialprozessen und Präsentationsmedien in pragmatischer Weise zu thematisieren. In Konzeptueller Kunst werden Bedeutungen von Zeichen kritisch überprüft. Materialqualitäten und Materialprozesse sind in Konzeptueller Kunst nicht

unmittelbar mit Bedeutungen belastbar, da zwischen Material- und Zeichenebene getrennt wird. Material- und Zeichenebenen sind in Konzeptueller Kunst konstruktiv miteinander verknüpfbar, in Arte Povera dagegen sind beide Ebenen immer schon miteinander verknüpft, ist das Material immer schon semantisch vorbelastet, bevor der Künstler zu arbeiten beginnt. In Arte Povera wird die Zeichenhaftigkeit von Materialien sowohl als historisch vorgegebene wie als archetypisch-vorzeitliche vorgestellt. Die historische Zeit verweist regressiv auf Vor-Zeit. Die Land Art nimmt pragmatische Vorgehensweisen der "Anti-Form" vorweg, umgeht aber - wie die Arte Povera - nicht symbolische Ebenen, die sich unmittelbar aus dem Material ergeben. Das prozessuale Element kommt in Land Art nicht nur - wie in "Anti-Form", zum Beispiel in **Robert Morris'** "Felt pieces" (1967/68)[77] - durch die interne Werkorganisation, sondern auch durch die naturbedingten Veränderungen an den ephemeren Landschaftseingriffen hinzu: Die "Earthworks" sind kulturelle Eingriffe in Natur, die der Renaturalisierung ausgesetzt sind.

In Arte Povera und "Anti-Form" werden Foto-Texte nicht verwendet. In Arte Povera wird ikonischen Zeichen, präsentiert in Einzelfotos, Fotosequenzen und Fotomontagen, die Aktionsmomente festhalten, der Vorzug vor konzeptuellen Zeichensystemen mit bildbegleitender verbaler Information gegeben. Foto-Texte sollen in Land Art, bestimmte Informationsfunktionen leisten, müssen aber als museale Objekte auch schon der intendierten Überführung von Zeichenbedeutungen in Naturprozesse widersprechen. Die Land Art-Foto-Texte sind der Renaturalisierung nicht wie "Earthworks" ausgesetzt. Diesen Widerspruch gibt es in Konzeptueller Kunst nicht. Erst in Konzeptueller Kunst sind Foto-Texte bis zu einer bestimmten Komplexität uneingeschränkt einsetzbar.

Foto-Texte, das ist ein Fazit aus den Erörterungen in den Abschnitten 2.3.1. und 2.3.2., sind von Künstlern einsetzbar, wenn sie nicht unmittelbar mit Materialien arbeiten wollen, und wenn sie nicht einen höheren Organisationsgrad anstreben.

2.4. Konzept - Präsentation - Rezeption

2.4.1. Malerei - Objektkunst - Konzeptuelle Kunst

Von Konzeptuellen Künstlern sind die etablierten Medien Malerei und Skulptur nicht als normative künstlerische Präsentationsformen anerkannt worden. Vielmehr sind für Konzeptuelle Künstler Zeichen aus vorhandenen kunstüblichen und kunstunüblichen Medien selektier- und zu beliebig verschiedenen Präsentationsformen kombinierbar. Da Präsentationsformen nicht mehr - wie dennoch von **Clement Greenberg** oder **Richard Wollheim**[78] gefordert - den Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst signalisieren, weil konventionalisierte Erkennungszeichen von Kunstgattungen entfallen, muß der Künstler seine Präsentationsform 'als Kunst'[79] bestimmen und die Institution Kunst entscheidet, ob sie diese Bestimmung auf den ihr zugänglichen Informationswegen ihrem Publikum vermittelt[80] - explizit durch Erklärungen und/oder implizit durch die Präsentationsumstände: Objekte jeder Art an Orten, die bislang zur Ausstellung von Werken mit etablierten Kunstgattungskriterien verwendet wurden, gelten normalerweise ebenfalls als Kunstwerke.

Diese kontextspezifische Semantisierung von Objekten 'als Kunst' ist so selbstverständlich, daß **Marcel Broodthaers** sie in der Installation "Der Adler vom Oligozän bis heute" 1972 in der Kunsthalle Düsseldorf durch Schilder mit der Aufschrift *"Dies ist kein Kunstwerk"* neben den unterschiedlich stark mit Kunstansprüchen vorbelasteten Objekten[81] zu unterlaufen versuchte. Hat er sie ex negativo nur bestätigt? Jedenfalls handelt es sich hier um ein seit **Duchamps** Ready-Mades bekanntes Dilemma: Ein Objekt behält trotz Kontextverschiebung vom Alltag ins Museum Bedeutungen, die es in der Lebenswelt erhalten hat, erlangt aber auch Bedeutungen, die ihm nur im Kontext Kunst verliehen werden können: Es ist Objekt, das auf einen bestimmten praktischen und symbolischen Gebrauch im Alltag verweist, und es ist paradoxerweise Kunstwerk, indem es Objekt ist: Es gehört zur Gattung der Objektkunst[82], die sich dadurch auszeichnet, daß artistisches Handwerk auf einen Prozeß der Selektion und Kombination von dreidimensionalem Vorgefundenem ("objets trouvés") reduziert wird. Kunstproduktion wird vom Handwerk zur konzeptuell organisierten Technik: als Auswahlverfahren, nicht als Herstellungsweise - und Wählen heißt: auf Vorhandenes zurückgreifen.

Wenn dem Alltagsgebrauch entlehnte Text- und Bildzeichen in der Kunst in neuen Kombinationen wiederverwendet werden - wie das in Konzeptueller Kunst in Form verbaler Konzepterläuterungen, Wortinstallationen und Foto-

Texten häufig geschieht - , dann handelt es sich um einen komplexeren Vorgang als es die Kontextverschiebung bei Ready-Mades und Collagen ist. Die Sprache und das Alphabet bleiben zwar dieselben, doch die Zeichenträger die Zeichenformen und die Kombination von Sprachzeichen verändern sich im Rahmen der üblichen Zeichenverwendung. Bei klassischen Montage-Verfahren dagegen werden vorgefundene Einheiten aus Zeichen in bestimmten Formen auf bestimmten Träger als Ganzes oder in Fragmenten in unüblicher Weise im Kunstkontext verwendet.

Texte lassen sich reproduzieren, von Fotos sind Abzüge und Repros herstellbar. Potentiell sind Werke der Konzeptuellen Kunst Multiples und sind in vielen Fällen auch in kleiner Auflage hergestellt oder an verschiedenen Orten wiederholt ausgeführt worden.

Ist dem Rezipienten nicht bekannt, ob und wie Konzeptuelle Texte und Bilder auf bestimmte Orte und Zeiten referieren, so ergeben sich neue semantische Felder: An die Stelle des realen Referenten, der bei der Objektkunst das ausgestellte Objekt selbst ist, treten mögliche Referenten. **Huebler** macht dies in seinen Dokumentationssystemen zum Prinzip.[83] **Weiner** hat die erste seiner Ein-Satz-Arbeiten aus einer dreidimensionalen Arbeit in einem kunstexternen Territorium entwickelt. Eine die drei Außeninstallationen beschreibende Ein-Satz-Arbeit hat Weiner mit einer Fotodokumentation der älteren Ausführung kombiniert[84]. Das auf eine vergangene Ausführung referierende Foto kann entfallen, wenn der Künstler sich entscheidet, alle in Zukunft nach der Werkbeschreibung möglichen Ausführungen als den Absichten des Künstlers entsprechende Realisate gelten zu lassen, wie immer ihre visuelle Erscheinung sein möge. Weiner hat schließlich diese verbale Präsentationsform gewählt, die die Art der Ausführung offenläßt.

Kaplan unterscheidet zwischen "genetic character", dem realen Referenten, und dem "descriptive content", den möglichen Referenten. Er wendet diese Unterscheidung auf Abbilder und Texte an.[85] Hueblers Dokumentationssysteme spielen mit dem Problem, Gewißheit über den "genetic character" zu erlangen, und Weiners Textarbeiten ohne Dokumentation der Ausführungen kappen den "genetic character" zu Gunsten des "descriptive content". **Kosuth** problematisiert in "One and three Chairs" die Differenz zwischen realem und möglichem Referenten: Der reale Stuhl ist austauschbar sowohl gegen einen identischen als auch gegen einen nichtidentischen. Nur in letzterem Falle jedoch hätte das erkennbare Folgen für die jeweilige Installation: Das Foto müßte ausgetauscht werden. Wird ein Stuhl durch einen identischen ersetzt, ohne das Foto erneut herzustellen, dann wird zwar gegen die Anweisung des Konzeptes verstoßen, nach der das Foto den präsentierten realen Stuhl zeigen soll, doch wäre dies nicht erkennbar: Durch die Präsenz eines reproduzierten/reproduzierbaren realen Referenten demonstriert Kosuth in "One and three Chairs" das Verhältnis vom "genetic character" zum "descriptive content" auf eine bestimmte Weise:

Jeder reale Referent wird zum Exempel des Referenzbereichs, den der "descriptive content" angibt. Der "genetic character", das Zustandekommen der Ausführung, ist dem Konzept mit dem "descriptive content", den auf mögliche Einzeldinge referierenden Teilen der Wörterbuchdefinition für "chair", nachgeordnet.

Das avantgardistische Projekt, Zeichen zu desemantisieren, indem singulären Zeichenformen und einer einzigartigen Materialität des Zeichenträgers die ganze Aufmerksamkeit zugewendet wird, wird in Konzeptueller Kunst umgekehrt: die Semantik der Zeichen wird betont und die Einzigartigkeit von Realisaten vernachlässigt. (Re-)Semantisierung und Reproduzierbarkeit der Realisation des Konzeptes sind in Konzeptueller Kunst Komplemente. Der Zeichenträger verliert seine Einzigartigkeit und wird beliebig austauschbar. Zugleich werden durch Resemantisierung mentale Prozesse des Bedeutungverleihens wieder betont. Das Stichwort Bedeutungsverleihen steht bei Konzeptueller Kunst für

- die Koordination von mit Bedeutung vorbelasteten Zeichen mit Zeichen, deren Bedeutung zu bestimmen ist,
- die Koordination von Bedeutungen mit Bedeutungen, um eine Meta sprache zu konstruieren, in der sich alltägliche Kombinationen von mit Bedeutung vorbelasteten Zeichen thematisieren lassen.

Bereits die Pop Art hat - noch mit Mitteln der Objektkunst - diesen Prozeß eingeleitet. Während Objektkunst noch die im Alltagskontext häufige Verknüpfung von Materialität und Semantik durch die Wahl von Gegenständen thematisiert, die etwas in hierarchischen Ordnungen bedeuten (die 'codiert' sind), konzentriert sich Konzeptuelle Kunst auf den Umgang mit Zeichen in einer "postmateriellen Gesellschaft"[86]. An Stelle der Präsentation von Zeichen auf materiellen Trägern tritt die Zeichenverarbeitung in Informationssystemen. Die materiellen Zeichenträger sind Körper, die an die Verknüpfung von Raum und Zeit in Realzeit gebunden sind, während in Informationssystemen räumliche und zeitliche Dimensionen beliebig transformierbar sind: Ausdehnung und Beschleunigung sind in elektronischer Daten- einschließlich Bildverarbeitung beliebig veränderbar, nicht aber bei materiellen Körpern. Mit **Jean-Francois Lyotard** läßt sich das unter dem Stichwort "Immaterialien" zusammenfassen.[87]

Mögliche Welten werden in Konzeptueller Kunst noch als abstrakt denkbare und nach systematischen Kriterien geordnete, noch nicht 'postmodern' als beliebige Projektionen fiktiver Welten aufgefaßt. Doch nimmt Konzeptuelle Kunst in ihrer Ausrichtung auf Zeichenverarbeitung Aspekte interaktiver elektronisch gesteuerter Bildsysteme heutiger/für die Zukunft geplanter Computerkunst vorweg.[88] Heute kann Konzeptuelle Kunst als Korrektur zu einer Hypostasierung "Virtueller Welten" rezipiert werden: Mögliche Welten werden noch konzipiert als Realisationsmöglichkeiten, als Konzepte im Hinblick auf Realitätsauffassungen, noch nicht - wie in fiktiven Welten postmoderner Simulation - als Möglichkeiten um der Möglichkeiten

willen. Differenzen zwischen "genetic character" und "descriptive content" sind noch entscheidend, noch nicht ein Spiel von Signifikanten, die Siginifikate simulieren oder ausschließlich selbstbezüglich sind. Die denkbaren Möglichkeiten dienen noch als Propädeutikum von Wirklichkeitsauffassungen, analog zur Methode der Kritischen Theorie, aus dem Denkbaren das Machbare abzuleiten und daraus eine Gegenwartskritik zu entwickeln. Besonders die Politisierung Konzeptueller Kunst in den siebziger Jahren belegt, daß es Konzeptuellen Künstlern um eine Durchdringung von möglichen und realen Welten, von Zeichensystemen und physischen sowie psychischen Erfahrungen, geht.

Die Fiktionen, die computergestützte Daten-, insbesondere Bildverarbeitung auslösen, lassen sich heute, noch nicht um 1970, in konzeptuellen, ebenfalls computergestützten, auf Rezipientenzeichen in Echtzeit reagierenden Installationen hinterfragen: Der Rezipient agiert in einer realen, nicht schwerelosen Welt, und läßt sich Zeichen eines immateriellen Datensystems zuspielen: Auf visueller und semantischer Ebene müssen im Kopf des Rezipienten beide, materielle und immaterielle Ebenen koordiniert werden. Die Konzeptuelle Aufgabe besteht darin, in Entwürfen für die Realisation von simulationsfähigen reaktiven Environments Modelle für die Koordination von realen und möglichen Welten zu schaffen.[89]

Während Land Art versucht, die unmittelbare Erfahrung des Realen mit Rückgriffen auf die Tradition des Erhabenen - dem Schaudern vor den Dimensionen des Realen - zurückzugewinnen[90], arbeitet Konzeptuelle Kunst in und mit vorhandenen Informationssystemen, in denen die Zeit zur Überwindung von räumlichen Distanzen zusammenschrumpft. Die Fremdartigkeit des Mit-, Neben- und Gegeneinander von Realzeit und Informationszeit, von realen Körpern und ortloser elektronischer Zeichenemission wird zum Anlaß der Konzeptuellen Kunst und der Land Art. Im Unterschied zur Land Art steht nicht das die fremd gewordene Natur erlebende Subjekt im Mittelpunkt des Interesses der Konzeptuellen Kunst, sondern die mangelnde Vertrautheit mit Kommunikationsformen, die sich nicht mehr in einem realen sozialen Raum, nicht mehr zwischen körperlich präsenten Subjekten abspielen. Große Distanzen überbrückende Informations- und Massenmedien, die den Empfänger einer einseitigen Informationsflut von Sendern ausliefern, ersetzen die Wechselseitigkeit/Reziprozität von Sprecher und Hörer im Dialog. Konzeptuelle Kunstwerke fordern explizit oder implizit ihre Rezipienten dazu auf, sich mit Zeichentheorien/Sprachphilosophien auseinanderzusetzen, um postmaterielle Kommunikationskomplexität und den Verlust des Sozialen zu bewältigen. Indem der Rezipient dieser Aufforderung folgt, ist er auch schon dabei, die bei der ersten Begegnung mit Konzeptuellen Kunstwerken auffallende Fremdheit der sich der Perzeption entziehenden und Apperzeption einfordernden Zeichenrelationen abzubauen. Bei Konzeptueller Kunst geschieht dieser Abbau von Fremdheit leichter als in der Wirklichkeit: Konzeptuelle Kunst verhilft über die implizit angelegte

('konzipierte') Rezeptionspraxis zu einer möglichen, von Rezipienten selbst realisierbaren Erweiterung der sozialen Praxis. Da Konzeptuelle Kunst Undurchsichtigkeit durch die exemplarische Kombination von Transparenz und Komplexität ersetzt, schlägt sie kritische Ansätze vor, auch wenn sie nicht direkt politische Aspekte behandelt.

Autoren von Konzeptuellen Werken, die mit Worten und (mechanischen Ab-)Bildern arbeiten,

- berücksichtigen die relative Beliebigkeit des Präsentationsmediums und die Wiederholbarkeit der Ausführung des Konzepts;
- lassen den postmateriellen Zeichengebrauch reflexiv werden, indem eine undurchsichtig gewordene Realität nicht internalisiert, sondern in Modellsituationen exemplarisch veranschaulicht, in ihrer Komplexität durch Transparenz reduziert wird;
- machen erkennbar, daß ohne metasprachliche Modellsituationen, die nicht nur mit Alltagssemantik arbeiten, sondern auch alltäglichen Zeichengebrauch thematisieren, die Orientierung in einer von unanschaulichen Zeichensystemen bestimmten Realität verloren geht. Bereits der zeitgenössische Alltag mit seinen Kombinationen aus sozialer Interaktion und postmateriellem Zeichengebrauch, nicht erst das Kunstwerk, zwingen zur Reflexion.

Der Umgang mit Zeichen ist in Konzeptueller Kunst gerade da von Interesse, wo er in Kunst und Nicht-Kunst nicht verschieden ist: Poetizität ist für Konzeptuelle Kunst keine gesuchte Qualität im Umgang mit Texten und ein subjektiver Kamera-Blick wird nicht gesucht.

Beim Ready-Made ist die Beziehung des präsentierten Objektes zu seinem ehemaligen kunstexternen und gegenwärtigen kunstinternen Kontext ähnlich und doch anders als bei Konzeptueller Kunst: 'Ähnlich', weil derselbe 'Flaschentrockner' ebenso wie narrative Sprache und Abbilder konzeptueller Dokumentationssysteme auch außerhalb des Museums angetroffen werden können, und 'anders', weil der Flaschentrockner außerhalb des Museums schon 'vor' dem Künstler da gewesen sein muß, der ihn ins Museum transloziert hat, während eine konzeptuelle Zeichenformation vom Künstler jederzeit aus kunstexternen Zeichen gebildet und an Empfänger in und außerhalb des Museums 'gesendet' werden kann. So kann **Lawrence Weiner** seine Wortarbeiten auf Wänden in und außerhalb von Ausstellungsräumen präsentieren.

Bei Konzeptueller Kunst geht es allerdings ebensowenig wie bei Objektkunst darum, den Unterschied zwischen Empfängerkontexten in und außerhalb der Kunst einzuebnen, sondern die Differenz gerade durch die Identität der museumsin- und extern präsentierten Zeichenformationen hervorzuheben: Die Analyse von **Kosuths** "The Second Investigation" in Abschnitt 3.3.1. wird dies zeigen. Bei **Daniel Burens** Markisenstoffinstallationen in und außerhalb von Ausstellungsräumen geht es dagegen doch darum, den Unterschied zwischen Kontexten durch Desemantisierung zu negieren. Die Einmaligkeit des materiellen Trägers in seiner Größe an seinem jeweiligen

Ort wird von Buren betont, was sowohl dem Markisenstoff als auch dem Präsentationsort jede Semantik, jeden Verweis auf alltägliche Verwendungen nehmen soll. Der Markisenstoff wird behandelt, als wäre er nur eine unendliche Iteration von zweifarbigen Streifen, und museale Räume werden einfach als Räume mit bestimmten Dimensionen in die Arbeit einbezogen, während die kontextspezifische Codierung von Objekten und Räumen 'als Kunst' negiert wird. Die Erinnerung an die alltägliche Verwendung desselben Stoffes für Markisen und an die Institution Kunst wird auszublenden versucht.

Gerade an einem Ready-Made - den gemusterten Stoffbahnen - präsentiert Buren in Rauminstallationen, was Thema rein formbezogener Malerei war: Das zeitlich begrenzte Ereignis einer desemantisierten Trägermaterial - Zeichenform - Kombination. Ereignis und Semantik sind konträre Kriterien: Das Ereignis ist einmalig, während die Semantik erinnerbar und jederzeit abrufbar ist.[91] Buren betrachtet sich selbst nicht als Konzeptuellen Künstler und wird in der vorliegenden Arbeit trotz gegenteiliger Zuordnungen auch nicht als Konzeptueller Künstler behandelt.[92]

Einen Komplexitätszuwachs an Relationen zwischen Konzept, Präsentation und Rezeption beschreibt der Wandel von
- Werken, die vorab in Gattungskriterien festgelegte Anforderungen an handwerkliches Können des Künstlers erfüllen,
- zu Arbeiten, die das Resultat einer Objektauswahl und -kombination sind, ohne an konventionalisierte Präsentationsformen gebunden zu sein,
- zu reproduzierbaren Zeichenformationen auf wechselbaren Trägern und einer Vielheit von Präsentationsweisen desselben Zeichenmaterials in und außerhalb des Kontextes Kunst.

Konzeptuelle Kunst resystematisiert vorhandene Präsentationsmöglichkeiten durch eine Durchdringung von Erfahrungen aus erster (Reflexion von Prozessen der Zeichenverarbeitung) und zweiter Hand (Rekombination von kunstexternen Präsentationsformen) und ist dabei nicht mehr - wie noch die Pop Art - von einer Ikonographie der Logo-Kultur, Schaufenster-Inszenierung und Zeitungsfotos abhängig.

2.4.2. Konzeptuelle Organisation von Zeichenprozessen

Über die Ausdifferenzierung in die Begriffe Konzept, Präsentation und Rezeption werden weitere Ausdifferenzierungen konzeptueller Strategien möglich. Diese Ausdifferenzierungen klammern medienspezifische Eigenschaften aus, da es - wie in Abschnitt 2.3. gezeigt - für die verschiedenen Medienkombinationen in konzeptuellen Kunstwerken einer von Medienaspekten unvorbelasteten Argumentationsweise bedarf. Hier die Bestimmungen der Begriffe Konzept, Präsentation und Rezeption:

Konzept:
- 'werkbezogenes Konzept':
Das 'werkbezogene Konzept' enthält in schriftlicher oder in Planform Angaben, die zur Ausführung einer Präsentation benötigt werden. Wenn zur Ausführung keine besonderen künstlerischen Fähigkeiten benötigt werden, kann der Künstler die Ausführung der 'Präsentation' Nicht-Künstlern mit den notwendigen handwerklichen/technischen Kenntnissen überlassen. Wenn zur Ausführung auch keine besonderen technischen Mittel und Fähigkeiten nötig sind, kann der Künstler darüber entscheiden, ob er sich nicht mit der Präsentation der Konzeptnotation begnügt und die Ausführung Rezipienten überläßt. Wenn es eine Pluralität von Ausführungsmöglichkeiten gibt, dann kann die Entscheidungsfreiheit von Rezipienten über die Form der Ausführung Teil des Werkkonzeptes sein.
-'Konzept überhaupt':
Das 'Konzept überhaupt' ist der theoretische Problemhorizont, den ein Künstler implizit durch die Werkstruktur und explizit durch Erläuterungen im Werk oder außerhalb durch begleitende theoretische Schriften zu erklären versuchen kann.

Präsentation:
Die Präsentation besteht aus den Elementen/Elementkonstellationen, die ausgestellt werden.

Rezeption:
In rezeptiven Leistungen werden präsentierte Zeichen wahrgenommen und verwendet. Durch die wichtige Rolle, die der Semantik in konzeptuellen Kunstwerken zukommt, sind folgende Rezeptionsleistungen entscheidend: Der Rezipient kann durch sein Wissen von konventionalisierten Zeichen-Bedeutung-Koordinationen entweder problemlos mit den präsentierten Zeichen umgehen, oder er wird dazu provoziert, über ein linguistisches 'Konzept überhaupt' nachzudenken, das Koordinationsweisen von Zeichen mit Bedeutungen reflektiert.

Mit **Hannelore Link**[93] läßt sich die Rezeption in folgende Instanzen untergliedern:

-'intendierte Rezeption':
Als 'intendierte Rezeption' wird die Vorstellung des Künstlers, wie das Publikum seine Arbeiten rezipieren soll, bezeichnet.
-'implizite Rezeption':
Eine Präsentation besteht aus einer Kombination selektierter Zeichen, die verschiedene Rezeptionsmöglichkeiten provoziert. Ob die Rezeption für unabgrenzbar viele Möglichkeiten 'offen', 'begrenzt offen' ist, oder ob es nur eine Rezeptionsmöglichkeit gibt, hängt ab
a) von den Vorcodierungen oder der Neuheit/Unbekanntheit der selektierten Zeichen sowie
b) von den vorcodierten oder neuen werkinternen Relationen zwischen den Zeichen.[94]
Nicht Vorcodiertes ist für unabgrenzbar viele Rezeptionsmöglichkeiten offen: Es fehlt jede Übereinkunft, mit welchen Bedeutungen die präsentierten Zeichen zu koordinieren sind. Durch Vorcodierungen werden die Rezeptionsmöglichkeiten eingeschränkt.
Die implizite Rezeption kann sowohl anders als auch offener oder begrenzter als die intendierte Rezeption sein.
-'reale Rezeption':
Die mentalen Rezeptionsakte, die tatsächlich ausgeführt werden, und sicht- sowie hörbares Rezeptionsverhalten werden als 'reale Rezeption' bezeichnet. Mentale Rezeptionsakte sind mittels Fragestrategien eruierbar. Außerdem bezeugen publizierte Kunstdiskurse, wie Werke zu einer bestimmten Zeit rezipiert/gedeutet wurden. An Hand von Kunstpublikationen lassen sich Konstitution und Restriktion von Rezeptionsmöglichkeiten durch Kunstdiskurse erforschen. Sicht- und hörbares Rezeptionsverhalten ist dokumentier- und statistisch auswertbar.

Unter 'Werk' wird in Konzeptueller Kunst - in der Folge von Happening & Fluxus sowie Pop und Minimal Art - eine Serie von Entscheidungsprozessen verstanden, die beim Künstler nur beginnt und über Ausführende - Handwerker in technischen Kleinbetrieben und/oder Rezipienten - fortgesetzt wird. Die Medien Musik, Theater und Film sind Vorbild für einen solchen kooperativen Entstehungsprozeß des Werkes. In der bildenden Kunst wird dieser Entstehungsprozeß nicht nur übernommen, um mit Ingenieuren aufwendige Konzepte ausführen zu können[95], sondern auch, um Interaktionen zwischen Werk und Rezipient in neuer Weise zu ermöglichen: Der Rezipient soll mehr sein als bloß der Nachvollziehende einer Ausführung oder einer Anweisung auf einer Konzeptnotation. Passives Nachvollziehen durch aktives Gestalten zu ersetzen galt seit **Kaprows** Happenings als Mittel, emanzipative Bewußtseinsprozesse im Rezipienten anzuregen. Die Interaktion zwischen Werk und Rezipient bereits im Konzept des Werkes anzulegen, ist Teil des 'Projektes der Moderne', das auf Selbstemanzipation durch stärkere personal selbstbestimmte als sozial vorbestimmte Interaktion

und Steigerung der Fähigkeit zur Komplexitätsbewältigung zielt.

Den folgenden Beispielen aus Bauhaus, Pop Art, Land Art und Concept Art ist die Verwendung von räumliche Distanzen überbrückenden Informationskanälen gemein. Die Verwendung eines Informationskanals - in den folgenden Beispielen des Telephons und der Post - bei der Werkproduktion setzt die Trennung in einen Sender, der ein Konzept verbal oder schriftlich mitteilt, und einen Empfänger voraus, der die gesendeten Informationen über das Konzept in eine Präsentation umsetzt.

Laszlo Moholy-Nagy hat 1922 Angaben an eine Porzellan-Manufaktur telefonisch übermittelt, nach denen eine Skizze auf Millimeterpapier für ein ausführbares Objekt herzustellen war.[96] Gegenüber dem Konzept des künstlerischen Subjekts sind die Ausführenden der Porzellanmanufaktur in einen rein objektbezogenen Prozeß eingebunden: Die Entscheidungsmöglichkeiten der Ausführenden sind so gering wie möglich gehalten. In den Ausführungsprozeß integriert Moholy-Nagy die Vermittlungsinstanzen, die in einem mehrstufigen, arbeitsteiligen Herstellungsprozeß üblich sind. Eine Infragestellung der Form dieser Vermittlung - der strikten Befolgung der Anweisungen - findet nicht statt.

Walter de Maria hat 1968 in der Chicagoer Gruppenausstellung "Art by Telephone" die Beziehung zwischen Rezipient und Künstler mit Hilfe des Kanals Telephon differenz- und distanzloser gehalten, als dies bei traditionellen Werkmedien üblich ist: Der Künstler konnte jederzeit Verbindung mit Ausstellungsbesuchern aufnehmen, die per Inschrift aufgefordert wurden, den Hörer des in einem Ausstellungsraum aufgestellten Telephons abzunehmen, wenn es klingelt:

"Only the artist has the number of the telephone. He may call into the museum during the hours of the exhibition at random intervalls."[97]

Die Distanz, die normalerweise eintritt, weil der Rezipient die Arbeit des Künstlers als vollendete Tatsache hinzunehmen hat, wird durch eine einseitige Offerte zum Dialog partiell abgebaut: Der Künstler behält es sich vor, den Zeitpunkt für Kontaktaufnahme zu wählen. De Maria stört die etablierte Relation Künstler-Werk-Ausstellung: Das Werk als statisches Endprodukt verschwindet in der Ausstellung - seine Funktion übernimmt der Künstler.

Richard Hamilton thematisiert in "Kent State"(1970)[98] die Vernetzung von Informationskanälen. Hamilton ließ ein Bild von den von Soldaten niedergeschlagenen Studenten-Unruhen auf dem Campus der Universität von Ohio so häufig zwischen verschiedenen elektronischen Bildmedien übertragen, bis die ursprüngliche Bildbotschaft beinahe unkenntlich wurde. Das Resultat war die Vorlage für einen fünfzehnfarbigen Siebdruck. Eine 'Kanal'-Vernetzung wurde hier als Konzept für einen Herstellungsprozeß gewählt. Die Verdrängung des Raum- und Zeitdistanzen beliebig überbrückenden, in technischer Perfektion und aus Konvention meist unbemerkt bleibenden

Informationskanals wurde von Hamilton konterkariert. Durch die Vernetzung des Erdballs mit Kanälen verschiedener, miteinander kombinierbarer Informationssysteme werden Übertragungen von Nachrichten zwischen Kanälen möglich. Die Verfremdungen, die bei diesen Übertragungen auftreten, werden so gering wie technisch möglich gehalten. Hamilton nimmt die beim damaligen technischen Stand noch auftretenden Verfremdungen zum Anlaß seiner künstlerischen Tätigkeit.

Während de Maria ein Feedback zwischen Ausstellungsbesucher und Künstler in einem durch elektronische Datenvermittlung über große Entfernungen möglichen direkten Gespräch herstellt, betont Hamilton den Eigencharakter des 'Kanals', der sich bei der Verwendung von Informationssystemen zwischen Sender und Empfänger schiebt. Die zwei Extreme, die de Maria und Hamilton in ihren Arbeiten mit elektrischen Medien vorführen, werden in Arbeiten Konzeptueller Künstler aufeinander bezogen: Sie thematisieren die Differenz zwischen Kommunikation und Medien, zwischen Zwei-Weg-[99] und Ein-Weg-Kommunikation[100], zwischen Medienform und Mitteilung.

Douglas Huebler verknüpft in "Duration Piece No. 9" (1969)[101] das Medium Landkarte mit dem Medium Post. Eine Plastikschachtel wurde an 6 erfundene Adressen in verschiedenen Orten geschickt, die entlang einer Linie zwischen beiden Küsten Amerikas liegen. Nach der ersten Rücksendung wurde die Plastikschachtel in eine größere Schachtel gepackt und an den nächsten Ort verschickt. Präsentiert werden das maschinengeschriebene Konzept, ergänzt um einen Bericht der Ausführung, die Landkarte mit der eingezeichneten Linie und die von der Post an den Adressaten zurückgesandten Schachteln. Huebler verwendet vorhandene Informationssysteme, um ein Dokumentationssystem zu erstellen. Hueblers Dokumentationssysteme sind ebenso, wie die Systeme, die zur Herstellung der Dokumente verwendet wurden, Informationssysteme. Gelegentlich, auch in "Duration Piece No.9", führen bei Huebler unvorhergesehene Prozesse während der Ausführung zur Änderung oder Erweiterung des Konzeptes und zu neuen Aktionen in Informationssystemen. Nie aber läßt sich Huebler zur Preisgabe der Indifferenz gegenüber den in der Ausführung erreichten Informationen verleiten.

Hueblers Dokumentationssysteme sind zugleich identisch mit den vorhandenen kunstexternen Informationssystemen und different zu ihnen: Identisch, weil sie aus den gängigen Formen der Zeichenverarbeitung zu Zwecken der Mitteilung nicht herausspringen, und different, weil sie Informationen um ihrer selbst willen präsentieren, statt zu den Informationssystemen äußerlichen Zwecken. Sie stellen nicht nur Funktionsweisen von Informationssystemen aus, sondern präsentieren sich selbst als Informationssystem. Jedes Dokumentationssystem beziehungsweise jedes werkinterne Informationssystem von Huebler bezieht sich auf eine Pluralität von werkexternen Informationssystemen. Im präsentierten 'werkbezogenen

Konzept' steht:

"The final container, all registered mail recepts, and a map join with this statement to form the system of documentation that completes this work."

Die Dokumente, die durch werkfremde Systeme zustande kamen, werden zweifach an das Werksystem rückgekoppelt: Durch die Erklärung ihres Zustandekommens und die Definition, daß sie Teil des Werkes sind. Was immer die Dokumente außerhalb des Dokumentationssystems von Huebler alles sein könnten, wird systemintern durch diese zweifache Rückkoppelung zwar nicht ausgeschaltet, wohl aber zweitrangig.

Huebler legt im 'werkbezogenen Konzept' die Realisation der Präsentation durch Kombinationen der Resultate von Prozessen in Informationskanälen an. Die Präsentationsform "Dokumentationssystem" impliziert Fragen nach dem 'Konzept überhaupt' von Zeichensystemen.

Die Vernetzung von Informationskanälen wird bei Huebler komplexer als bei Hamilton, weil die Information nicht mehr nur als ein Vorwand zur Verwendung von Kanälen betrachtet werden kann. Hueblers Dokumentationssysteme hinterfragen den Zusammenhang zwischen Information und Kanal, indem sie die Selbstkonstitution eines Zeichensystems als Kunstmedium mit Hilfe anderer und nach Art anderer Medien an Beispielen vorführen: Im Dokumentationssystem wird das Informationssystem Post exemplarisch vorgeführt. De Marias Verwendung des Kanals für mündliche Dialoge über räumliche Distanzen hinweg erscheint im Licht von Hueblers Dokumentationssystemen und Hamiltons "Kent State" naiv: Wie weit sich der Dialog durch den 'Kanal' Telephon verändert, wird von de Maria nicht thematisiert. Ebensowenig wird thematisiert, wie sich das Medium Telephon zum Medium Ausstellung verhält. Huebler dagegen kann die Beziehung zwischen Werk und dem Kommunikationsmedium Ausstellung exemplarisch problematisieren, indem er durch selbstreferentielle und reflexive Semantisierung das Werk sich selbst als *"symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium"*[102] ausweisen läßt. Im 'werkbezogenen Konzept' und der Entscheidung, dieses neben den Dokumenten zu präsentieren, ist die Selbstreferenz bereits angelegt. Durch die Indifferenz gegenüber dem in der Ausführung erzielten Informationsgehalt wird die alltägliche, nach Zwecken differenzierende Zeichenverwendung reflexiv.

Huebler ist einerseits gegenüber der gesellschaftlichen Relevanz von Zeichenverarbeitung indifferenter als de Maria oder Hamilton es sind, andererseits aber stärker am Problem der Informativität interessiert: Jedoch als konzeptuelles Problem, wie Information über Sachverhalte durch Zeichensysteme möglich ist, nicht als praktisches Problem. De Maria und Hamilton sind noch praxisbezogene Bastler im Netzwerk, während Huebler über Beispiele zum Problem der Zeichenverarbeitung das Problem der Präsentationsformen in der Kunst konzeptualisiert.

Ästhetische Normen und Wirkungen spielen in Hueblers Selbstthematisierung von Präsentationsformen keine Rolle: Es geht darum, wozu Zeichen überhaupt in Präsentationsformen einsetzbar sind - ob dies allein aus Gründen der Informativität/Mitteilung von Botschaften geschehen muß. Huebler kommt dem Nouveau Roman sehr nahe, wenn er Zeichen sowohl aus rein deskriptiven Gründen nicht-ästhetisch als auch zur Thematisierung von semantischer und ästhetischer Indifferenz einsetzt. In einem subtilen Spiel wird in den "Dokumentationssystemen" (vgl. Abb.3) zugleich mit semantischen Feldern des verwendeten Zeichenmaterials in überspitzter Präzision umgegangen als auch die Wertlosigkeit dieser Präzisionsarbeit nachgewiesen: An Stelle von 'Sinn' tritt Bodenlosigkeit. Alle Zwecke, denen Kommunikation über Dokumentationssysteme, Amtssprache und anderes dient, erscheinen als bloße Ausfüllung der Zeit mit einem Spiel, dessen Regeln wir immer schon befolgt haben, bevor wir uns ihrer Sinnlosigkeit bewußt werden konnten, und das wir danach weiterspielen.

Das 'Konzept überhaupt' von Konzeptueller Kunst besteht in der Erhöhung des Problembewußtseins gegenüber Prozessen der Zeichenverarbeitung. Erschließbar ist dieses 'Konzept überhaupt' für den realen Rezipienten durch die Rekonstruktion der Zusammenhänge zwischen 'werkbezogenem Konzept', Präsentation und impliziter - als möglicher - Rezeption: Der 'reale Rezipient' denkt sich selbst als 'möglichen Rezipienten' mit einer Pluralität von Rezeptionsmöglichkeiten - er sieht sich selbst in der Reflexion dezentriert, also auffaltbar in eine Vielfalt von Ich-Möglichkeiten, die jederzeit und eventuell auch simultan aktualisierbar sind. Huebler nennt im Skript zu "Variable Piece No.48: 'Path of Travel'" (Abb.3) einen Ausführenden, der aus einer Menge von Fotos, die Huebler während einer Autofahrt ohne Rücksicht auf das Resultat schoß, das "ästhetischste" ("most aesthetic") Foto auswählen soll. Die Wahl des Ausführenden relativieren Rezipienten, die sich überlegen, welches Foto sie gewählt hätten. Der Rezipient tritt in einen imaginären Dialog mit dem Ausführenden. Huebler hat das Dokumentationssystem jedoch so angelegt, daß der Rezipient bald erkennen kann, daß hinter dem 'werkbezogenen Konzept', das ein Geschmacksurteil explizit vom Ausführenden einfordert, ein 'Konzept überhaupt' steht, das die Willkürlichkeit von Geschmacksurteilen aufzeigt, da es keinen ernsthaften Anhaltspunkt gibt, der eine Kritik der vom Ausführenden getroffenen Wahl erlauben würde. Die Trennung von Konzept-Autor und Ausführendem hat Methode: Der Ausführende kann viel und wenig von Hueblers Intentionen verstehen und guten oder schlechten Geschmack haben - für die Realisation des 'werkbezogenen Konzeptes' und für das 'Konzept überhaupt', für das im 'werkbezogenen Konzept' ein Modellfall geschaffen wird, spielt das keine Rolle. Huebler stellt mit der besonderen Form der Aufsplitterung in Konzept und Ausführung in "Variable Piece No.48" und "No.49" (*"most aesthetic"* wurde ersetzt durch *"most boring"*)[103] eine Interpretationsweise infrage, nach der jedes Kunstwerk auf die Intentionen seines Autors verweise.[104]

Außerdem stellt er die Allgemeingültigkeit von Geschmacksurteilen infrage und entzieht so Kritikern des "formal criticism" die Legitimation ihrer kritischen Autorität.[105]

Die werkinterne Zeichenorganisation wird in Konzeptueller Kunst (dank Selbstreferenz und Reflexion als Kommunikationsmedium) aus den vorhandenen kunstexternen Kommunikationsmedien rekonstruiert und diese Rekonstruktion wird dem werkexternen Kunstdiskurs gegenüber gestellt: Die konzeptuellen Arbeiten sind nicht Illustrationen eines etablierten Kunstdiskurses[106], sondern provozieren einen Kunstdiskurs und/oder präsentieren einen Kunstdiskurs als Text-Arbeit. Die Interaktion zwischen konzeptuellem Werk und Rezipienten ist als Interaktion zwischen den im Werk aufgegriffenen und dem Rezipienten geläufigen Kommunikationsmedien rekonstruierbar.

Der Kunstbetrieb mit seiner Vernetzung von Kunsthandel, Ausstellungsbetrieb und Publizistik stellt ein Kommunikationsmedium zur Vermittlung von Werk und Kunstdiskurs zur Verfügung, das Werke und Publika zusammenbringt. Die Ausdifferenzierung eines Kunstpublikums in Publika und die Ausdifferenzierung des Werkangebots sind im Medium Kunstbetrieb miteinander verknüpft. Wie diese 'reale Rezeption' im einzelnen bei Konzeptueller Kunst geschah, wird in Abschnitt 2.3. dargestellt werden.

2.4.3. Kompetenz - Performanz

Das Modell aus Beziehungen zwischen Konzept, Präsentation und Rezeption, das in Abschnitt 2.4.2. vorgestellt wurde, ist durch ein Kompetenz-Performanz-Modell ergänzbar, das weitere Ausdifferenzierungen erlaubt.

Der Begriff "Kompetenz" bezeichnet mentale Fähigkeiten - angeborene und erworbene - , die kontextunabhängig sind. "Kompetenz" über die Anwendung von Zeichen besteht in der Fähigkeit, Zeichen nach Regeln miteinander kombinieren zu können (Syntax), sowie aus einem Wissen, welche Zeichen normalerweise mit welcher Bedeutung koordiniert und in bestimmten grammatischen Zusammenhängen gebraucht werden (Semantik).

Der Begriff "Performanz" bezeichnet Kontextabhängiges: Wie Zeichen in bestimmten Situationen beziehungsweise unter bestimmten Umständen präsentiert werden, ist eine Angelegenheit der Performanz.[107]

Die Begriffe "Kompetenz" und "Performanz" sind wie folgt zur Ausdifferenzierung von Produktions- und Rezeptionsprozessen verwendbar: Kompetenz 1:'Konzept überhaupt' des Künstlers und Entwicklung des 'werkbezogenen Konzeptes'
Performanz 1:Präsentation des 'werkbezogenen Konzepts' als Konzeptnotation oder als Ausführung
Kompetenz 2:Rezeption der 'Performanz 1' auf Grund von kunstintern und kunstextern erworbenen Kenntnissen
Performanz 2: Rezipienten erklären, wie sie über das Werk denken
Kompetenz 2a/2b: Wissen und Denkprozesse der Rezipienten a und b
Performanz 2a/2b: Dialog zwischen einem Rezipienten a, der sich mit der Performanz 2a äußert, und einem Rezipienten b, der sich mit der Performanz 2b äußert, über ihre Rezeption der Performanz 1
Kompetenz 3: Reflexion über das Verhältnis von 'intendierter', 'impliziter' und 'realer Rezeption'
Performanz 3:Darstellung von Reflexionen der Kompetenz 3 in Interpretationen
Kompetenz 4:Reflexion über die Stufen von Produktion und Rezeption
Performanz 4: Darstellung der Kompetenz 4 in kunsttheoretischen Texten.

Die Kompetenz/Performanz 3 und 4 lassen sich ebenfalls in Kompetenz/Performanz a,b,... aufteilen. Der Dialog auf der Ebene 2 ist auf den Ebenen 3 und 4 fortsetzbar - siehe dazu als Thesenpapiere für Dialoge verwendete Manuskripte und aus Dialogen entstandene Texte der Künstlergruppe **Art&Language**.

Dieses 'Normalmodell' läßt sich weiter ausdifferenzieren.

Wenn die Performanz 1 aus der Präsentation eines 'werkbezogenen Konzeptes'/einer Konzeptnotation besteht, dann besteht die Kompetenz 2

- aus der Fähigkeit, den Status der Präsentation als Konzeptnotation zu erkennen;
- aus dem zur Ausführung des Konzeptes nötigen Wissen.

Die Ausführung kann in einer nur mentalen oder auch in einer materiellen Realisation des Konzeptes bestehen. Mündliche Äußerungen über die mentale Realisation und materielle Realisate sind Performanz 2. Die Konzept-Performanz 1 kann nach einer Realisation (Performanz 2) durch eine Kompetenz 2 verlangen, bevor eine das vollständige Werk rezipierende Phase - Kompetenz/Performanz 3 und 3a/3b - möglich wird. Alle auf die Performanz 2 folgenden Stufen des Normalmodells müssen in dieser Erweiterung des 'Normalmodells' auf eine höhere Stufe angehoben werden: Die Kompetenz/Performanz 3 steigt zur vierten Stufe auf und die Kompetenz/ Performanz 4 zur fünften Stufe.

Auf der Stufe der Kompetenz/Performanz 3 wird im erweiterten Modell nicht mehr nur, wie vorher in Kompetenz/Performanz 2, über die Performanz 1 nachgedacht und gesprochen, sondern auch über das Verhältnis von Performanz 1/Konzeptnotation zu Performanz 2/Ausführung. Im Dialog von Rezipienten über das Präsentierte wird der Bezug zwischen Konzeptnotation und Ausführung reflektiert. **Lawrence Weiner** legt Wert darauf, dem Ausführenden Entscheidungsspielräume zu überlassen: Auf die Setzungen des Künstlers bei der Ausarbeitung einer Konzeptnotation erfolgen die Reaktionen der Rezipienten, die den An-/Aufforderungen der Notation zwar folgen, doch dies dank der Entscheidungsspielräume der Notation in Ausführungen in erkennbar eigener Weise tun können. Von dritter, Notation und Ausführung rezipierender Seite lassen sich sowohl die Adäquatheit der Ausführung wie der Rahmen, den die Konzeptnotation der Ausführung setzt, kritisieren. Ausführender und das Verhältnis von Konzept und Ausführung Kritisierender müssen nicht zwei Personen sein: Es sind zwei Rollen, die zu spielen auch eine Person fähig ist. Bei einer personalen Einheit von mental/ material ausführendem Zweiten und das Verhältnis Konzept-Ausführung kritisierendem Dritten bezieht sich die Kritik auf die eigene Ausführung wie auf die 'fremde' Notation.

Lawrence Weiners Wort-Arbeiten sind als Beispiel für das erweiterte Kompetenz-Performanz-Modell besonders tauglich. Arbeiten von Weiner bestehen
- aus Sätzen wie "A FLARE IGNATED UPON A BOUNDARY"[108]
- aus Worten/Satzteilen wie "IGNATED"[109].

Der Status dieser Werke wird vom Künstler durch ein "Statement" festgelegt, das in der ältesten von vier Versionen so lautet:

"1. The artist may construct the work
2. The work may be fabricated
3. The work need not be built."
Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership."[110]

Werke werden von Weiner wie folgt notiert und erlauben von Rezipientenseite aus folgende Realisationen:

a) Die materielle Realisation des 'werkbezogenen Konzepts' in Hand schrift/Maschinenschrift/Letraset auf Papier: Performanz 1.
b) Die mentale Realisation von a): Kompetenz 2.
c) Die materielle Realisation von a) durch eine Ausführung des Textes als Wandinschrift oder durch eine Aktion, in der eine der möglichen Bedeutungen des Werktextes realisiert wird. Diese materielle Realisation kann
   - von einer anderen Person als dem Künstler stammen: Performanz 2 mittels Kompetenz 2;
   - von dem Künstler stammen: Performanz 2 mittels Kompetenz 1.
d) Die mentale Vergegenwärtigung der Performanz 2 und des Prozesses a) bis c): Kompetenz 3.
e) Die Äußerungen von Personen, die den Werkprozeß bis c) mental realisiert haben: Performanz 3.

Der Wortlaut der Performanz 1 (Konzeptnotation) wird in Ausstellungen von Werken Lawrence Weiners häufig auf Wänden via Performanz 2 wiederholt. Die Werktexte bestehen aus kontextunabhängiger Sprache. Aus den jeweiligen Präsentationsumständen - die Texte sind von Weiner auch auf Wände in kunstexternen Kontexten geschrieben worden - können sich bestimmte Assoziationsfelder ergeben, die zur Semantik des Werktextes hinzukommen, oder die Bedeutungsmöglichkeiten des Textes einschränken. Es gibt nicht nur ideale, kontextunabhängige Bedeutungsmöglichkeiten der Konzeptnotation, sondern auch eine Bedeutungsveränderung durch die Präsentation des Textes in sozial vorcodierten Kontexten.

Weiner zieht Semantik und Pragmatik auseinander, indem er kontextunabhängiges Textkonzept und kontextbedingte Realisation als Wandinschrift trennt. Da auch das Konzept einer Präsentation - der Konzeptnotation- bedarf, ist es allerdings auch sinnvoll, zu sagen, Weiner differenziert die Performanz/Pragmatik in zwei Phasen aus: in Performanz 1 (Konzept/ Zertifikat) und Performanz 2 (Ausführung). Weiner kann also die Präsentation in drei Phasen ausdifferenzieren: Konzeptnotation (Performanz 1), Wandtext (Performanz 2) und Aktion gemäß der Semantik des Textes mit/ ohne Rücksicht auf den Präsentationsort des Wandtextes (Performanz 3).

Jede materielle Ausführung eines Werktextes von Weiner aktualisiert nur einen Teil der Bedeutungsmöglichkeiten. Die Performanz 1 (Konzeptnotation) verhält sich zur Performanz 2/3 (Wandtext und Aktion) wie eine Realisation zu einer Menge von Realisationsmöglichkeiten, in der sie selbst enthalten ist.

Im Unterschied zu **Daniel Buren** versucht Lawrence Weiner die Semantisierbarkeit der Werkzeichen nicht zu unterlaufen. Er schließt vielmehr selbstverständlich sowohl an kontextunabhängige Sprachkompe-

tenz und kontextabhängigen Sprachgebrauch an: Die über Sprachwissen (Kompetenz) und Sprachgebrauch (Performanz) laufende Semantisierung/ Codierung von Schriftzeichen wird von ihm eingesetzt, als hätte es nie eine künstlerische Avantgarde gegeben, die das Projekt Desemantisierung verfolgt hat. Daniel Burens Fortsetzung des avantgardistischen Projektes der Desemantisierung von sozial vorcodierten Räumen durch die Verwendung des immergleichen Reihenmusters in Installationen, die nur Raumachsen und -maße, nicht aber symbolische Funktionen berücksichtigen, steht Weiners postavantgardistische Resemantisierung gegenüber.

Die Ausdifferenzierung des Performanz-Kompetenz-Modells ist bei beliebig langen Semantisierungsprozessen in beliebig viele Phasen möglich. Geht es dagegen - wie bei Buren - um Desemantisierung, dann wird das interaktive Wechselspiel von Personen auf verschiedenen Kompetenz/ Performanz-Ebenen möglichst bald unterbrochen. Präsentationsumstände und Rezipienten werden von Buren nicht als aufeinander verweisende Teile eines Prozesses, sondern als isolierte Partikel verstanden. Prozesse sollen nach Buren nicht aufgebaut, sondern unterbrochen werden: Dekonstruktion gegen Konstruktion.

3 Künstlertheorie, Kunstkritik und Kunstbetrieb

3.1. Konzeptuelle Künstlertheorie

3.1.1 Kunstkritik als künstlerische Arbeit

"Inside the framework of 'conceptual art' the making of art and the making of a certain kind of art theory are often the same procedure."
Atkinson 1969[1]

Wie in Abschnitt 2.3. gezeigt wurde, ist Konzeptuelle Kunst nicht allein auf der Ebene der Präsentationsformen faßbar. Eine Entwicklungsgeschichte von Präsentationsformen würde sich, wenn sie nicht selektiv vorgeht, in eine Vielfalt von Verästelungen verstricken. Konzeptuelle Kunst leistet mehr, als nur auf künstlerische Präsentationsformen neue Präsentationsformen folgen zu lassen und ist als Geschichte der Entwicklung von Kunstformen nicht faßbar.

Kosuth's Formulierungen in "Art after Philosophy" sind in dieser Beziehung mißverständlich. Kosuth schließt an **Ad Reinhardts** Vorstellung eines "l'art pour l'art" an, wonach Kunstformen aus Kunstformen kommen:

"Just as artists come from artists and art-forms from art-forms, painting comes from painting."
Reinhardt[2]

"Art 'lives' through influencing other art..."
Kosuth[3]

Beispiel für einen entscheidenden Einfluß von Kunst auf die folgende Kunst ist nach Kosuth der von **Marcel Duchamp** provozierte radikale konzeptuelle Wandel des Denkrahmens, in dem der Status von Kunstwerken bestimmt wird:

"With the unassisted Readymade, art changed its focus from the form of the language to what was being said. Which means that it changed the nature of art from a question of morphology to a question of function. This change - one form 'appearance' to 'conception'- was the beginning of 'modern' art and the beginning of 'conceptual' art. All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually."[4]

Mit "art as art" meint Kosuth, wie aus diesem hier wiederholten Zitat hervorgeht, nicht ein Konzept von Kunst als Teil einer Serie von

Kunstformen, sondern eine Reflexions-Kunst, in der jedes Kunstwerk sich im Denkrahmen, in dem der Status von Kunst bestimmt wird, zu lokalisieren versucht:

"...a work of art is a kind of proposition presented within the context of art as a comment on art."[5]

Kunst kommentierende Kunst und Kunstformen aus Kunstformen entwikkelnde Kunst, wie sie Ad Reinhardt vorschlägt, sind zwei verschiedene Formen, die beide irreführend von Kosuth mit "Kunst-als-Kunst" bezeichnet werden. Die bei Kosuth nicht nur selbstbezügliche, sondern auch reflexive Kunst ist mit Ad Reinhardts ausschließlich selbstbezüglichen Kunstformen nicht gleich zu setzen. Kosuth stellt sich eine Kunsttheorie als Kunst vor, noch nicht eine Kunst-über-den-Kunstbetrieb. Daß der Denkrahmen des "comment on art" nicht nur ein kunsttheoretischer, sondern auch ein kunstsoziologischer ist, ist für Kosuth bis 1975 nur in affirmativer Weise faßbar:

"...the game of art (its internal rules) consists precisely of 'rule-formation'...Artists 'make the game' and society plays in the following way:...The more pervasive a new rule becomes (thus significantly altering the game - which means altering the basis for the acceptance of additional rules) the higher a particular player is valued."[6]

Im Unterschied zu Kosuth's affirmativer Rekonstruktion des Kunstbetriebs konzentriert sich die Textarbeit von **Art&Language** auf eine Kritik des etablierten Kunstbetriebs und auf die Darstellung von Perspektiven einer alternativen Praxis. In der Form einer Kunst-über-den-Kunstbetrieb erst sind die Konzeptuellen Möglichkeiten, die Metasprache, Selbstbezüglichkeit und Reflexion eröffnen, entfaltet. Eine Kunsttheorie über Kunst ist nur eine Vorstufe dazu.

Die Präsentation der Perspektiven für eine alternative Praxis, die in Texten in Ausstellungskatalogen und Lesetischen sowie in Textarbeiten auf Ausstellungswänden (Abb.18) realisiert wurde, war bereits Teil einer anderen Kunstpraxis: Die Fähigkeit des Kunstbetriebs, Texte an Stelle von Werken zu präsentieren, und auf den Metadiskurs dieser Texte über die Denkweisen und Rollenfixierungen des Kunstbetriebs einzugehen, war für die Künstlergruppe eine wichtige praktische Bewährung der eigenen, auf öffentliche Rezeption angelegten Theorie-Arbeit:

"...is there some chance, in treating the context or category itself, of changing and expanding this context to take in new modes of conduct outside of a strict notion of practice - possibly expanding it until it can take in some notion of theory?"[7]

Indem das Werk über seine eigenen Präsentationsumstände kritisch reflektiert, also die Semantik des Kunstbetriebs über Selbstreferenz und Metaprache ausdifferenziert wird, kann es *"suggest its own 'context of use'."*[8]

Die Praxis des Dialogs innerhalb der Gruppe sollte auch die Praxis zwischen Gruppe und gruppenexternen Interessenten bestimmen. Der Impetus des "Going-On"/"Proceeding" als ständige Kritik und Ausdifferenzierung der bereits entwickelten Ansätze sollte für Interessenten erkennbar und übernehmbar werden:

"...we are carrying-on a form of the 'journal' as an extensive 'proceedings'...'going-on'."[9] *"We've got to oppose statistically 'going-on' with a notion of contextually 'going-on'. You oppose improvement, development, refinement of what you have to contradiction, often embarrassment, at what each of us does: living with the difficulties."*[10] *"This is the 'dynamic principle' aspect/the go-on aspect..."*[11] *"The possibility of the revision of ideology consists in the uncovering of a dynamic dimension (character) of intension in dialogue/dialectic. Dialogue/dialectic is mesomeric with respect to the various possible intensions encapsulated therein...ways of going-on."*[12]

Die Offenheit des eigenen Ansatzes zur gruppeninternen Weiterentwicklung ("the go-on aspect") kann unter bestimmten Bedingungen zugleich eine Offerte an den gruppenexternen Leser zum Weiterdenken sein:

"...'going-on'...is what pervades our experience from the inside...It might also be the only rigourosly accessible principle of any culture (learning). How could you map determinism in your life with that thought in mind?...Obviously our work is not on the periphery of our experience...people tend to forget this."[13] *"Art&Language conversations can be described as a learning situation."*[14] *"Argument, on the level of persuasion, is less useful than argument as a way of promoting learning in our conversation - that is, 'learning' is opposed to 'indoctrination'."*[15] *"...we do mean 'learn', not 'drill'...if you learn something, the modality of that learning is about yourself."*[16] *"Much of our work is self-referential. This would seem to operate in conjunction with our desire to create an optimal speaker-hearer 'learning' context."*[17] *"...we have to work to set up situations in which there is more chance of people 'learning to learn'..."*[18] *"...reading the material [of the Index 002 (Bxal)*[19]*] becomes a function of the reader acknowledging his pragmatics and interests."*[20] *"...what we want to do is enable people to draw out their own...and one thing to say about A&L is that rather than try to show people 'us' we should enable others to become more aware of their own problems...Propagandizing isn't indoctrination...it has to do with increasing self-consciousness..."*[21]

Für Kosuth und Art&Language - den konzeptuellen Künstlern, die mit der

komplexesten Reflexion und Selbstreferenz arbeiten - sind die institutionellen Rahmenbedingungen der Präsentation von Kunst der Bezugspunkt ihrer künstlerischen Tätigkeit, nicht die Geschichte der Präsentationsformen. Sie bemühen sich, mit ihren theoretischen Arbeiten das im Kontext Kunst bisher alleinherrschende *"essentialist/material character/physical object-paradigm"*[22] abzulösen.

3.1.2. Vom Manifest zur Kritik der Kunstkritik

Eine Geschichte von vorkonzeptueller zu Konzeptueller Kunst ist, da eine stilgeschichtliche Ableitung von Präsentationsformen unergiebig ist, sinnvollerweise durch eine Geschichte von vorkonzeptueller Kunstkritik zu konzeptueller Künstlertheorie zu ersetzen. In der Kunstkritik verbindet sich kunsttheoretische Reflexion über den Status von Kunst mit Öffentlichkeitsarbeit. Auch die Künstlertheorie ist als Mittel zur Verbindung von Kunsttheorie mit Öffentlichkeitsarbeit einsetzbar - wie **Allan Kaprow, Ad Reinhardt, Donald Judd, Robert Morris, Robert Smithson** und **Mel Bochner** vor **Art&Language** und **Joseph Kosuth** bewiesen haben. Häufig haben Künstler ihre Artikel für Kunstzeitschriften diskursiven Formen der Kunstkritik angeglichen: Artikel von Kaprow, Judd, Morris und Bochner[23] sind keine quasi-poetischen Künstler-Manifeste, sondern schlagen mit nachvollziehbaren, relativ detailliert ausgeführten Argumenten eine Rezeptionsweise einer aktuellen Kunsttendenz vor.

Die Künstler schreiben über die Kunsttendenz, die sie selbst durch eigene Arbeiten mitprägen, als wäre sie etwas ihnen Fremdes. Donald Judd hat darauf hingewiesen, daß sein Artikel "Specific Objects"[24] nicht - entgegen seiner Rezeption - ein Programm der Minimal Art ist, sondern eine Auftragsarbeit für Artforum, einen Überblick über die aktuelle Kunstszene zu schreiben:

"Dieser Artikel war aber eine Auftragsarbeit, ein Bericht und nicht ein Manifest, wie manche Leute meinen."[25]

Sol LeWitt wiederum beugt explizit Mißverständnissen vor, sein mit Beispielen von Künstlerkollegen wie **Carl André**, Mel Bochner, **Dan Graham** und Robert Morris illustrierter Artikel "Paragraphs on Conceptual Art" könne mehr sein als nur eine persönliche Sicht:

"I do not advocate a conceptual form for all artists. I have found that it has worked well for me while other ways have not. It is one way of making art: other ways suit other artists."[26]

Gleichwohl versucht LeWitt, eine möglichst objektive Antwort auf die Frage des Redaktionschefs von "Artforum":

"The editor has written me that he is in favor of avoiding 'the notion that the artist is a kind of ape that has to be explained by the civilized critic.' This should be good news to both artists and apes...To continue a baseball metaphor (one artist wanted to hit the ball out of the park, another to stay loose at the plate and hit the ball where it was pitched), I am grateful for the

opportunity to strike out for myself...When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair...These paragraphs are not intended as categorical imperatives but the ideas stated are as close as possible to my thinking at this time. These ideas are the result of my work as an artist and are subject to change as my experience changes...If the statements I make are unclear it may mean the thinking is unclear. Even while writing these ideas there seemed to be obvious inconsistencies (which I have tried to correct, but others will probably slip by.)"[27]

LeWitt verzichtet gerade in seiner Begründung für eine reflexive künstlerische Arbeit auf überzogene Geltungsansprüche: weil Reflexion für ihn auch Selbstrelativierung beinhaltet. Solche Selbstrelativierung verbietet die manifestartige Artikulation eines programmatischen Ansatzes, mit der sich in der Art der Manifeste der klassischen Avantgarde Geltung für alle Konzeptuellen Werke beanspruchen liesse. LeWitts Haltung ist der Wissenschaftskritik von **Paul Feyerabend** verwandt, die für eine Pluralität verschiedenartiger Ansätze eintritt.[28] Allerdings kommt diese Haltung LeWitts sowohl in über- wie unterkomplexen Werkstrukturen wesentlich deutlicher als in seiner Theorie zur Geltung: Die Erhebung einer bestimmten Komplexitätsstufe zur ästhetischen Norm wird von ihm abgelehnt.[29]

Zur Zeit der größten Popularität der normativen Ästhetik des "formal criticism"[30] demonstriert LeWitt, daß die Zeit für normative Geltung beanspruchende Äußerungen vorbei ist und daß die Künstler nicht mehr die "apes" sind, die Anforderungen der Kritiker folgen müßten. Le Witt formuliert jedoch keine oppositionelle Norm, die das Paradigma des "formal criticism" durch ein anderes ablösen könnte, sondern wendet sich gegen normative Ansprüche generell.

LeWitts Antwort auf die Frage des "Artforum"-Herausgebers und die seine Antwort begleitenden Illustrationen sind Belege für die Konzeptualisierung künstlerischer Tätigkeit. Indem die Künstler sich selbst Rechenschaft über ihr künstlerisches Tun vor dem Horizont der Arbeiten von Kollegen abgeben, individuieren sich programmatische Ansätze: Jeder Künstler einer Tendenz reflektiert anders über die Konzeptualisierung - das Konzept der Konzeptualisierung beziehungsweise die Selbstreferenz durch Reflexion fällt jeweils anders aus.

Kenneth Nolands Antwort auf die Frage nach eigenen programmatischen Ansätzen lautete:

"I never write about my work; I have guys do it for me".[31]

Diese "guys" waren die Kritiker des "formal criticism" **Clement Greenberg, Michael Fried** und **Kenworth Moffet.** Hinter Nolands Arroganz, die Kunstkritiker als "guys" in seinen Diensten auszugeben, verbirgt sich der

Künstler als "ape", der nicht sich selbst und anderen Rechenschaft über das eigene Tun geben kann oder will, sondern vorformulierten Angaben folgt.

Ebenso wie **Barnett Newman** Unverständnis gegen den Verzicht von Kollegen auf selbständige kunsttheoretische Reflexion geäußert hat, so wehrt sich auch LeWitt gegen den Künstler, der Gefahr läuft, zum "ape" seiner "guys" zu werden. Allerdings sind die noch manifestartigen Schreibformen von Newman und Reinhardt jetzt von sachlichen Schreibformen abgelöst worden.

Auch **Joseph Kosuth** gibt im 2. Teil von "Art after Philosophy" Auskunft über konzeptuelle Arbeiten von Kollegen und übernimmt damit die Aufgabe der Kunstkritik, Informationen über zeitgenössische Kunsttendenzen zu liefern. Kosuth's programmatischer erster Teil und der zweite Teil, in dem er auf unterschiedliche Konzeptualisierungsstufen in den Arbeiten von Kollegen aufmerksam macht, sind komplementär: Der programmatische Anspruch des ersten Teils wird im zweiten Teil mit der Präsentation des Materials, auf den er zutreffen soll, konkretisiert. Abgetrennt vom zweiten Teil präsentiert Kosuth im dritten Teil seine eigenen Werke: Programmatischer Ansatz, fremde und eigene Werke werden nicht vermischt. Problematisch an Kosuth's Artikel ist die fehlende Reflexion über den autoritären Anspruch, der sich daraus ergibt, daß der programmatische erste Teil die Kriterien zur Beurteilung von Kollegen-Arbeiten im zweiten Teil liefert. Den abschätzigen Bemerkungen im zweiten Teil steht die Selbstdarstellung im dritten Teil gegenüber: Eigene Arbeiten erscheinen als beste Lösung des im ersten Teil formulierten Programms. Eine kritische Reflexion über eigene Arbeiten durch Vergleiche mit Lösungen von Kollegen und eine Relativierung des Gültigkeitsanspruchs des Programms im ersten Teil fehlen.

Die Künstlertheorie in der Funktion einer karrierebewußten Selbstdarstellung auf Kosten von Kollegen war in der Künstlergruppe **Art&Language** verpönt.[32] In den Texten von Art&Language wird die Relativierung des Geltungsanspruchs der eigenen Theorie zunehmend ausführlicher betrieben:

"...either you see your own status as problematic or shut up."[33]

Im Hinblick auf eine Selbstrelativierung, nicht aber in der Art der Konzeptualisierung, besteht eine Gemeinsamkeit zwischen LeWitt und Art&Language.

Art&Language diskutieren kunstkritische Probleme und ihre kunsttheoretischen Implikationen in sprachphilosophischer Brechung. An die Stelle der Produktion von zwei- und dreidimensionalen Objekten ist bei Art&Language eine "theoretische Praxis"[34] getreten, die sich mit dem "art framework"[35] auseinandersetzt. Die Mitglieder von Art&Language übernehmen von den Naturwissenschaften die Erkenntnis der Relativität jeder Konstruktion eines "framework".

An Hand der Probleme, eine "Luftsäule " zu definieren, wird von **Terry**

Atkinson und **Michael Baldwin** in "Air Show" und "Frameworks" aufgewiesen, daß es nicht allein um die reale Beschaffenheit von Luft, sondern vor allem um die Konstruktion einer Definition geht. Aus der Konstruktionsweise lassen sich die Definitionionsmöglichkeiten einer "Luftsäule" ableiten. Indem die "Luftsäule" als möglicher Kunstgegenstand in einem Text behandelt wird, wird aufgewiesen, daß die etablierte Vorstellung von materiellen Kunstobjekten den Bereich künstlerischer Tätigkeit restringiert.[36] Denkkonstruktionen, die über das "material-object-paradigm"[37] hinausgehen, bedeuten im etablierten Kunstrahmen automatisch, den Bereich Kunst zu verlassen. Künstlerische Theorie-Arbeit, die die etablierte Konstruktion des "art framework" kritisch untersucht, wird nicht anerkannt.[38]

In der Analyse von Art&Language-Mitgliedern des etablierten "art framework" sichert das "material-object-paradigm" den Gegenstandscharakter des Kunstobjektes und stilistische Paradigmen legen die formale Seite fest. Die stilistischen Paradigmen werden vom 'Paradigma des stilistischen Paradigmenwechsels' in ihrem Gültigkeitsanspruch relativiert - dennoch wird an stilistischen Paradigmen festgehalten: Die Art&Language-Mitglieder kritisieren diese Paradigmenkombination, nach der Kunstwerke materielle Gegenstände mit bestimmten, zweittypischen Eigenschaften zu sein haben, mittels Thesen, die hier als Antworten auf die im folgenden gestellten Fragen zitiert werden:

- Ist das Paradigma der künstlerischen Arbeit als Herstellung und/oder Auswahl von zwei- oder dreidimensionalen Objekten in einer Zeit noch tragbar, in der die Theoriebedingtheit jeder Wahrnehmung zum Allgemeinwissen und jeder normative Objektbegriff fragwürdig geworden ist?

"In many instances our familiarity with a language is so (culturally) inbred that we confuse the language with a kind of 'reality' or brute facts. In seeing, we typically substitute an appropriate language for the actual object in order to facilitate our 'seeing' of it - our language screens th object,it's the grid which structures our perceiving...In terms of i n t e n t i o n, if one is dealing with an object then one is more strongly committed to one's attitude of seeing (language) in this particular case than to any physical attributes...i.e., a particular language of seeing. One's commitment then can lie in the direction of the language."[39] "...it does seem that in the majority of art-criticism there is an astonishing neglect of the 'theory-ladenness' of experience. See, for example, N.R. Hansons's Patterns of Discovery, Cambridge 1958...in what way do cognitive, cultural, and learning acquisitions change this primordial experience? One of the important contributions to perceptual science has been the disclosure that aspects of perception are learned, aspects as crucial as being able to cognize data based on perceptual events. What can be said to be given is a certain capacity for development (the infant's ontogenetic capacities are developed over a span of time and in conjunction with his cognitive, verbal and sensory motor capabilities)."[40]

"The recognition at the end of the 18th Century that matter may exist in one of three states - solid, liquid, gas - was a way of organizing physical science...But from an Art Language point of view all the old ontological worry has become a waste of time; the physical-object naturalistic notion is mostly harmlessly no use. The point is that the 'physical object' individuation method is conceptually weightless...As Professor Hintikka points out, modal notions, including propositional attitudes can be classified according to the kind of success they presuppose. The status of perceptual verbs vis a vis this distinction is relatively ambiguous. They usually appear to suggest success in observation. They are 'achievement' words of various activity contexts. But you can sustain a neutrality with respect to this, you have to wait for explicit 'success' claims...What is needed is the recognition that in whatever way we want to constitute our art theory, it may well be just part of the activity, and that the theoretical context may not exhibit referential failure at all, only 'referential multiplicity'. It may be that we can't say much until we've located things on a fairly substantial topology of possibilia forming a basis for proposition modality."[41]

- Ist es nicht Teil der "ideological responsiveness" eines selbstverantwortlichen Künstlers, theoretische Implikationen des eigenen Tuns so weit wie möglich zu explizieren und vor den Horizont einer Pluralität alternativer Konstruktionsmöglichkeiten zu stellen?

"A multiplicity of theories changes the style of argument, and refutations are impossible without a choice of alternatives. Alternatives seem to have a magnifying effect upon anomalies, the magnification may eventually aggravate the situation to the point of what has earlier been called 'crisis'. At this point the over-sensitized awareness of the entrenched theory(ies) emerges, not (to presuppose the point of some later remarks) a paradigm shift, in terms of a shift from one paradigm to another paradigm, but simply a shift from a paradigm. One may call this act the paradigm-shift-from, and the shift from one paradigm to another paradigm the paradigm-shift-to."[42] "The (Lakatosian) concept of alternatives is that we should be allowed to retain ideas in the face of difficulties and must be allowed to introduce new ideas even if the established views should appear to be fully justified and without blemish. This strengthens the interplay of alternatives - it is silly to have alternatives if they ignore each other."[43] "...It is only by having genuine alternatives that one is able to make the discussion of fundamentals (ideological assumptions and implications) an essential part of art."[44]

- Muß nicht eine Dogmatisierung geläufiger Auffassungen von einem kritischen Dialog zwischen Alternativen abgelöst werden?

"It is important to see that Feyerabend's principle (of tenacity which

recommends sticking to a given theory even when the actual difficulties it encounters are considerable[45]) is as useful to a subscriber to an emerging theory as it is to a subscriber to a well entrenched theory. What the critique of the autonomy thesis may contribute towards is the guarding against the tyranny of unexamined systems"[46] "One way this could be done is for the tutor/critic/artist/educator to behave...as a dithering device...You could call such a device a dialectical heuristic. That is, it seeks not the juxtaposition of unchanged monisms but one 'robust' process in perpetual internal competition."[47]

Kunstkritiker schlossen aus der "theoretischen Praxis" von Art & Language, daß diese dogmatisiere, weil sie meinten, es ginge der Künstlergruppe um eine Ablösung aller bisherigen Formen der Kunstkritik durch ein neues Dogma.[48] Doch ebensowenig, wie Art & Language an einer Konzeptuellen Kunst als neuer, alle bisherigen künstlerischen Formen ablösender Stil interessiert war, gab es ein Interesse der Künstlergruppe an einer Kritik der Kunstkritik um der Etablierung eines neuen kunstkritischen Paradigmas willen. Schon in "Frameworks"[49] von 1967 tritt Art&Language für eine "multiplicity of theories" ein. Die Kunstkritiker erkannten nicht, daß sich Art&Language mit Kunstdogmatik äußerst kritisch auseinandersetzt. Die Selbstrelativierung durch konsequente selbstbezügliche Reflexion entging der Kunstkritik auch, nachdem Art&Language das Modell des "paradigm-shift" in naturwissenschaftlicher Revolutionen von **Thomas Kuhn**[50] diskutierten und daraus eine Kritik der Hartnäckigkeit, mit der sich der Kunstbetrieb auf einen "mere stylistic change"[51] beschränkt, abgeleitet haben:

"For Art&Language the process in which they are explicitly engaged is in the building of a new paradigm...The validity of one or other of the art-works is in whether or not they contribute to the shift of paradigm and to the construction of a new paradigm for art. One could liken the Art&Language standpoint to the re-building of the ship (art) by putting ashore for repairs."[52]

Dem Stilpluralismus, der spätestens seit den Gruppenausstellungen über zeitgenössische Tendenzen von 1969/70 als Zeitcharakteristikum von der Kritik bemerkt wurde[53], wird von den konsequentesten Vertretern Konzeptueller Kunst entgegen gehalten, daß dem bloß formalen Pluralismus ein Konzept zur Explikation des Methoden-Pluralismus der programmatischen Ansätze fehlt. Nach Art&Language sollte der bestehende Kunstbetrieb als "model of established art-world" untersucht und von einer Serie miteinander konkurrierender "possible models"[54] ersetzt werden. Die Künstlergruppe geht den Schritt vom Postulieren irgendeines Modells zum Vergleich einer Vielfalt von - eventuell selbstgeschaffenen - Modellen.

Von Art&Language ist der Unterschied zwischen Kunstkritik und Kritik der Kunstkritik mit Thomas Kuhns Differenzierung zwischen "philosopher of science" und "normal science"[55] verglichen worden: So weit auch antimodernistische Ansätze nicht das "material character/physical object paradigm"[56] überwinden, verlassen sie die Stückwerk-Arbeit der "normal art"[57] nicht:

"...it can be observed that the range of alternatives within the established set cannot really count as genuine alternatives."[58]

Die Kritik der im "material character/physical object paradigm" unberücksichtigt bleibenden "'theoryladenness' of experience" ist der Ansatz für den Sprung von der Ebene der "normal science" auf die Ebene des "philosopher of science" beziehungsweise von der Kunstkritik, der Ebene, auf der noch Kaprow, Judd, Morris und Bochner operierten, zur Kritik der Kunstkritik.

Die Arbeiten von Art&Language sind selbstreferentiell

- als "Reflexion" ("Systemreferenz")[59], indem sie ihr eigenes Theoriesystem in Relation zu ihrer Umwelt, dem System Kunstbetrieb, thematisieren;
- als "Reflexivität (prozessuale Selbstreferenz)"[60], indem die Mitglieder der Künstlergruppe den Wandel ihrer eigenen Art, mit der sie sich auf das System Kunstbetrieb beziehen, thematisieren. "Reflexivität" ist also Reflexion der "Reflexion" - genauer: "Reflexivität" ist fortlaufende Reflexion der eigenen "Systemreferenz" durch "prozessuale Selbstreferenz", also das, wofür in der Künstlergruppe Art&Language die Schlagworte "Going-On" und "Proceedings" stehen.

3.1.3. Von der privaten Atelier-Welt zur schriftlichen Öffentlichkeitsarbeit

Über Artikel zur zeitgenössischen Kunst in Kunstzeitschriften konnten sich Künstler in den sechziger Jahren zuerst als Kritiker einer größeren Öffentlichkeit bekannt machen, während ihre ersten Galerie-Ausstellungen nur mit einem regionalen Publikum rechnen konnten. Zudem ändert sich mit den europäischen Gruppenausstellungen von zeitgenössischen amerikanischen Tendenzen[61] die regionalistische Bindung der amerikanischen Kunstszene im Laufe der sechziger Jahre: Amerikanische Künstler verbringen bald die geringste Zeit am Heimatort im Atelier und sind die meiste Zeit auf Reisen, besonders in Europa - so äußert **Mel Ramsden**, Mitglied der amerikanischen Art&Language-Gruppe:

"In March of 1974 Lawrence Weiner suggested to me we co-host a series of discussions concerning 'art's relation to critical modification/coexistence with existing social structure.' It seemed at the time and I still think it is, a fairly good idea. But out of about twenty or so persons invited only seven came. Most were 'away', some no doubt a v a n t g a r d i n g it in Europe. Others stayed away obviously because they just are not interested in talking - which is okay. But the most spectacular absentee was Lawrence Weiner himself. At the very last moment the MOMA asked him to fly to Australia for the MOMA show S o m e R e c e n t A m e r i c a n A r t. He went of course and so would I - who wouldn't? I point to this incident not out of perversity but rather because it seems to be a small tableau of the way 'international art' demolishes the possibility of sociality and practice and rewards us with atomization, alienation and 'private' opportunism."[62]

Das "Studio" verliert seine "moderne" Schlüsselstellung, für die **Gustave Courbets** "allégorie réelle" "L'atelier du peintre"(1855) und die Pariser Ateliers der Bildhauer **Auguste Rodin, Constantin Brancusi, Alberto Giacometti** und **Ossip Zadkine** - heute als Museen, in Rekonstruktionen und Fotos überliefert - als Beispiele angeführt werden können.

Die Konzeptualisierung von Kunst und die Auflösung der privaten Sphäre künstlerischer Arbeit sind komplementäre Prozesse. In der Verfilmung der Produktionssphäre von **Picasso, Pollock** und in **Warhols** "factory"[63] handelt es sich noch um eine Wechselseitigkeit von Öffentlichkeitsarbeit und Studio. Auch die "factory" beharrt zu Beginn der sechziger Jahre noch auf einer lebensweltlichen Einbindung der künstlerischen Produktion: Es ist die Atmosphäre des Kleinbetriebs, der zugleich 'Szene' ist für Rollenspiel. Die Öffentlichkeit darf wie durch ein Schlüsselloch über die starre Kamera dem Rollenspiel zuschauen.

Georges Mathieu als Mal-Performer und **Yves Klein** als Dirigent von Mal-Aktionen haben einen anderen Weg gezeigt, das Studio zu verlassen: den Weg zur öffentlichen Aktion im Happening und der Performance. Diese Aktionen waren zugleich Selbsterfahrung für die Anwesenden wie Spektakel für die Massenmedien, vor allem für das Fernsehen. Diese Doppelfunktion ließ sich schlecht durchhalten.[64]

Der Künstler wird in Konzeptueller Kunst weder zum Performer noch verschwindet er hinter einem Superstar-Image à la **Warhol**, sondern er taucht in einer Welt entpersonalisierter Zeichen unter - und behauptet sich zugleich als selbstbewußter Organisator dieser Zeichen: Die Zeichenwelten systematisierende Hand wird in den Kopf verlegt. Allerdings exponieren **Sol LeWitt** und **Hanne Darboven** Zeichenwelten als Labyrinth und demonstrieren den kopfarbeitenden Zeichenwelt-Organisator als Ohnmächtig-Allmächtigen. Braucht die arbeitende Hand noch das Atelier als 'Tat-Ort' für Gemälde- und Skulpturenproduktion, so können im Kopf 'ortlos' Konzepte erarbeitet und über Massenmedien überregional verbreitet werden: Die Medien Künstlerbuch[65] und Künstlertheorie werden zu einem wichtigen Bestandteil künstlerischer Arbeit - dazu **Sol LeWitt**:

"I can only say that the gallery as is constituted in our society has an obligation to show the art of the time. I am more interested in artists' books which contain art ideas that can be had by anyone at a cost of a couple of movies. Art cannot really be bought and sold but only understood. Books do this best. (The gallery is best as a publisher)."[66]

Die Ausführung der Konzepte wird in Minimal- und Conceptual Art ubiquitär, indem sie prinzipiell jeder dafür geeigneten Werkstatt oder Person an jedem Ort in Auftrag gegeben werden kann. In Konzeptueller Kunst wird auch die Rezeption ubiquitär - der zu Hause sitzende, weit verbreitbares "Printed Matter" konsumierende Leser - , während in Minimal Art noch das Werk erst in der Autopsie der jeweiligen Rauminstallation 'aufgeht': Minimalistische Werke betonen die Situation 'vor Ort', konzeptuelle Arbeiten heben sie zunächst durch die auch situationsunabhängig verwendbare Sprache auf.

In LeWitts Anweisungen für Wall-Drawings und **Weiners** Sätzen wird jedoch das Spezifische der jeweiligen Ausführung 'vor Ort' nicht geleugnet - im Gegenteil: Die jeweilige räumliche Wirkung bei LeWitt und die situationsabhängige Semantisierbarkeit bei Weiner sind Re-Kontextualisierungen von Konzepten, die von spezifischen Ausführungs- und Ortsbedingungen absehen. Die Präsentationsumstände reichern das 'nackte' Konzept an. Die Selbstreferenz des Zeichensystems - bei LeWitt ein visuelles, bei Weiner ein verbales - wird nicht von situationsspezifischen Ereignissen unterbrochen, sondern bestätigt. Das Zeichenkonzept erscheint in der jeweiligen Ausführung, wie ein 'theatralisch' in Rede umgesetztes Skript.

Joseph Kosuth präsentiert Textmaterial in der 10. Investigation in Lesesituationen - Aktenordner auf Tischen - und ent-theatralisiert so - auf negativ-theatralische Weise - die theatralische Umsetzung von Zeichensystemen in 'bühnenreifen' Ausführungen. Weiner wiederum negiert in Filmen und Videos das Theatralisch-Ereignishafte von Realisationen und anderen Aktionen durch serielle Wiederholungen desselben Textes auf der Tonspur und auf zur Tonspur a-/synchronen Lippen von Akteuren, woraus wiederum theatralische Effekte resultieren.[67]

William Rubin, der "Director of Painting and Sculpture" am New Yorker Museum of Modern Art, äußert über die museale Präsentation von Konzeptueller Kunst:

"Museums are contextless environments; everything in them is a discrete object...Nor do I feel that many kinds of Conceptual art are as comfortable in a museum situation as they might be elsewhere...the necessarily cut-and-dried way in which it gets stretched out on a museum wall - if for no other reason than that I prefer to read and to look at photographs and diagrams while seated in a chair. I like to be able to flip back and forth."[68]

Konzeptuelle Kunst untersucht den auch von Rubin akzeptierten Mythos von Kunstmuseen als "contextless environments". Die Ausstellungsform des 'Nebeneinander' von "discrete objects" ist charakteristisch für Kunstmuseen. Die Werke sind zwar nach den üblichen musealen Kriterien - Zeit- und Lokalstile - zu Reihen geordnet, hängen aber in Abständen nebeneinander, die es erlauben, jedes Werk isoliert für sich zu betrachten - dazu die amerikanischen Mitglieder **Andrew Menard** und **Ron White**:

"From the 'thirties onwards, however, many museums began to refine what might be called an Architecture of Contemplation: neutered white walls, neutered with white space; works hung in a line, separated, rather than ganged up vertically. In other words, instead of being an integrated part of a whole (the period room), each individual art work became an autonomous, self-contained world of its own...by displaying them (art works) in a socially and aesthetically sterile environment, it isolated art works so much that they became their own social/aesthetic context."[69]

Rubins Verbannung von Konzeptueller Kunst in einen "print room" dient der Erhaltung des etablierten Kontextes Museum: Die Verbannung aus den Ausstellungsräumen macht die Präsentation der künstlerischen Reflexion über die kontextspezifischen Eigenschaften im Ausstellungskontext,'vor Ort', unmöglich - **Terry Atkinson**:

"Suppose an artist exhibits an essay in art exhibition (like a print might be exhibited). The pages are simply laid out flat in reading order behind glass

within a frame. The spectator is intended to read the essay 'straight', like a notice might be read, but because the essay is mounted in an art ambience it is implied that the object (paper with print upon it) carries conventional visual art content. The spectator being puzzled at not really being able to grasp any direct visual art read-out meaning starts to read it (as a notice might be read)...it admits of a rather more bigoted view, that is this essay belongs more to art criticism or art theory than it looks like art; that is, that this object (a piece of writing) does not have sufficient appearance criteria to be identified as a member of the class 'art object' - it does not look like art. This observation has a strong assumption behind it that the making of a traditional art object (i.e. one to be judged within the visual evaluative framework) is a necessary condition for the making of art."[70]

Konzeptuelle Kunst ist Kontextuelle Kunst, indem sie in den Präsentationen auf formaler und semantischer Ebene reflektiert, wie sehr die Seh-/Lesbarkeit der Präsentationen von den Präsentationsumständen abhängt. Dazu gehört auch der Kontext Ausstellung, der zu gern als "kontextlos" charakterisiert wird, obwohl der Kontext des "Kontextlosen" durch die Bestimmung von kontextspezifischen Eigenschaften charakterisierbar ist wie jeder andere Kontext. Die konzeptuellen Werke werden zugleich auf der Ebene der Zeichenformen - meist durch ihre Vielteiligkeit - anfälliger gegen Präsentationsumstände wie durch selbst- und systemreferentielle Komplexierung der Zeichenbedeutungen auf semantischer Ebene gegen ihre Präsentationsumstände resistenter, indem sie ihre eigenen Präsentationsumstände kritisch reflektieren.

Parallele Entwicklungen Konzeptueller Kunst sind:

- die Trennung von Entwurf und Ausführung,
- die Verschiebung von der personalen Atelier-Welt zur theoretisierenden Öffentlichkeitsarbeit,
- die künstlerische Reflexion über die von den Formen der Öffentlichkeitsarbeit des Kunstbetriebs abhängige Rezipierbarkeit von Kunstwerken in den Werken selbst. Die Werke reflektieren ihre reflexive Einstellung zum Kunstbetrieb.

Konzeptuelle Werke sind Zeichen präsentierende Objekte, die in Kunstausstellungen als Austellungsobjekte einsetzbar sind, und eine Kunst über den Kunstbetrieb, der so mit ihnen verfährt.

3.2. Kunstkritik und Künstlertheorie

3.2.1. "formal criticism" und/oder "Concept Art": Sehen und/oder Lesen

"Just your eye: good and bad, good and bad, let's start from there. The hell with thinking."
Clement Greenberg 1984[71]

"The first step in straightening out e.g. structure music is to stop calling it music, and start saying that the sound is used only to carry the structure and that the real point is the structure - and then you will see how limited, impoverished, the structure is."
Henry Flynt 1963[72]

Clement Greenberg ist der Begründer des "formal criticism" oder "modernism". Durch Greenberg und seine Harvard-Studenten **Jane Harrison Cone, Rosalind Krauss** und **Michael Fried** wurde der "formal criticism" zum Paradigma amerikanischer Kunstkritik.

Greenberg hat sich für den abstrakten Expressionismus, besonders für **Jackson Pollock**, unter rein formalistischen Gesichtspunkten eingesetzt: Greenberg fällt ein ästhetisches Urteil über den optischen Eindruck des fertigen Werkes, im Vergleich zu **Harold Rosenberg** mit wenig Rücksicht auf die Entstehung der "Drip"-Spuren. Das "all-over" des kreisenden "dripping" garantiert eine desillusionistische "flatness"[73]. An Pollocks Dripping interessieren Greenberg die Wahl der Größe des Bildrechtecks - der "shape" - für die jeweilige "all-over"-Struktur.

Nach Greenberg findet in Pollocks *"decentralized 'polyphonic' all-over picture"*[74] die moderne Kunst zu ihrem ersten amerikanischen Höhepunkt. Die amerikanische Nachkriegskunst löst, meint der amerikanische Starkritiker, Aufgaben eines Projektes ein, das mit der europäischen Avantgarde begann:

"Pollock's strength lies in the emphatic surfaces of his pictures, which it is his concern to maintain and intensify in all that thick, fuliginous flatness which began - but only began - to be the strong point of late cubism."[75] *"..the early greatness of his art can be taken as a fulfillment of things that Picasso had not brought beyond a state of promise in his 1932-1940 period."*[76] *"There is in my opinion a definitely American trend in contemporary art, one that promises to become an original contribution to the mainstream and not*

merely a local inflection of something developed abroad. I would define it as the continuation in abstract painting and sculpture of the line laid down by Cubism..."[77]

Der Spitzname, mit dem die Kritiker des "formal criticism" benannt wurden, war "Emmerich Gang", da die Maler **Morris Louis**, **Kenneth Noland** und **Jules Olitski** aus dem Programm des New Yorker Galeristen **André Emmerich** durch die modernistischen Kritiker Greenberg, Fried und **Kenworth Moffet** in den sechziger Jahren zu Heroen amerikanischer Kunst stilisiert wurden. Die von Greenberg zuerst auf Pollocks Dripping-Bilder angewendeten Begriffe "shape", "flatness" und "all-over" wurden auch in der Analyse der Arbeiten von Louis, Noland und Olitski wichtige Kriterien der Bildanalyse.[78]

Das Konzept von Kunst wird vom "formal criticism" reduziert auf eine Stilbipolarität nach dem Muster des Begriffspaars "Malerisch-Plastisch" von **Heinrich Wölfflin**:

"The great Swiss art historian, Heinrich Woelfflin, used the german word, m a l e r i s c h, which his English translators render as 'painterly', to designate the formal qualities of baroque art that separate it from High Renaissance or Classical art. Painterly means, among other things, the blurred, broken, loose definition of color and contour. The opposite of painterly is clear, unbroken, and sharp definition, which Woelfflin called the 'linear.'"[79]

Bildende Kunst kann sich nach den Kriterien Greenbergs nur zwischen den Stil-Komplementen scharf umgrenzter monochromer Flächen und offene, vielfarbige Felder entwickeln:

"If the term 'Abstract Expressionist' means anything verifiable, it means painterliness: loose, rapid handling, or the look of it; masses that blot and fuse instead of shapes that stay distinct; large, conspicuous rhythms; broken color; uneven saturations or densities of paint; exhibited brush, knife, finger, or rag marks - in short, a constellation of physical features like those defined by Wölfflin when he extracted his notion of the M a l e r i s c h e from Baroque art. As we can now see, the displacing of the 'linear' and quasi-geometrical as the dominant mode in New York (and Parisian) abstract art after 1943 offers another instance of that cyclical alternation of non-painterly, or linear, and painterly which has marked the evolution of Western art since the sixteenth century."[80]

Hard Edge- und abstrakt expressive Malerei werden nach Greenberg zu den beiden Polen zeitgenössischer Kunst, die sich im Laufe der Geschichte nur weiter ausdifferenzieren können. Das Ziel dieser Entwicklung sehen modernistische Kritiker darin, das Ästhetische im Medium des Visuellen immer

reiner, autonomer erscheinen zu lassen. Clement Greenberg schreibt dazu 1961 in "Modernist Painting":

"Each art had to determine, through the operations peculiar to itself, the effects peculiar and exclusive to itself...The task of self-criticism became to eliminate from the effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of any other art. Thereby each art would be rendered 'pure', and in its 'purity' find the guarantee of its standards of quality as well as of its independence. 'Purity' meant self-definition, and the enterprise of self-criticism in the arts became one of self-definition with a vengeance."[81]

Die Kunstgattungen Malerei und Skulptur gelten als die einzigen Medien für künstlerische Äußerungen. Werke in diesen Medien haben vom Realraum abgegrenzte, geschlossen strukturierte Einheiten zu sein. Dazu äußert Michael Fried 1967 in seiner bekannten Streitschrift gegen Minimal Art ("Art and Objecthood"):

"...a t e v e r y m o m e n t t h e w o r k i t s e l f. (This is true of sculpture despite the obvious fact that, being three-dimensional, it can be seen from an infinite number of points of view. One's experience of a [Anthony] Caro is not incomplete, and one's conviction as to its quality is not suspended, simply because one has seen it only from where one is standing. Moreover, in the grip of his best work one's view of the sculpture is, so to speak, e c l i p s e d by the sculpture itself - which it is plainly meaningless to speak of as only p a r t l y present.) It is this continuous and entire presentness, amounting, as it were, to the perpetual creation itself, that one experiences as a kind of i n s t a n t a n e o u s n e s s: as though if only one were infinitely more acute, a single infinitely brief instant would be long enough to see everything, to experience the work in all its depth and fullness, to be forever convinced by it."[82]

Die Reduktion von allem, was nicht unmittelbar visuell wahrnehmbar ist, dient der Werkerfahrung in einer durch nichts Werkexternem getrübten "direct confrontation".[83]

Die "direct confrontation" mit dem zweidimensionalen und begrenzten Kunstobjekt wird von Greenberg als einzig adäquate Erlebnisform des ästhetischen Gegenstandes normiert:

"The aim of the self-criticism, which is entirely empirical and not at all an affair of theory, is to determine the irreducible working essence of art and of the separate arts. Under the testing of this process more and more of the conventions of the art of painting have shown themselves to be dispensable, unessential. It has been established by now, it would seem, that the

irreducibility of pictorial art consists in but two constitutive conventions or norms: flatness and the delimitation of flatness. In other words, the observance of merely these two norms is enough to create an object which can be experienced as a picture: thus a stretched or tacked-up canvas already exists as a picture - though not necessarily as a s u c c e s s f u l o n e."[84]

Die "objectness" der dreidimensionalen Plastik ist nach Greenberg ein Störfaktor für eine Kunst-als-Kunst, weshalb er die Geschichte der künstlerischen Moderne als Emanzipation der Malerei von allem Nicht-Visuellen beschreibt. Kritisch wird von diesem Standpunkt der neoavantgardistische Ausbruch aus dem zweidimensionalen, begrenzten Malmedium dargestellt:

"Given that the initial look of non-art was no longer available to painting, since even an unpainted canvas now stated itself as a picture, the borderline between art and non-art had to be sought in the three-dimensional, where sculpture was, and where everything material that was not art also was. Painting had lost the lead because it was so ineluctably art, and it now devolved on sculpture or something like it to head art's advance. (I don't pretend to be giving the actual train of thought by which Minimal Art was arrived at, but I think this is the essential logic of it.)...Yet it would seem that a kind of art nearer the condition of non-art could not be envisaged or ideated at this moment."[85]

Fried faßt die modernistische, von neoavantgardistischer Tendenz ungetrübte Entwicklungsgeschichte in folgendem Satz zusammen:

"Roughly speaking, the history of painting from Manet through Synthetic Cubism and Matisse may be characterized in terms of the gradual withdrawal of painting from the task of representing reality - or of reality from the power of painting to represent it - in favour of an increasing preoccupation with problems intrinsic to painting itself."[86]

Der amerikanischen formalistischen Kunstkritik liegt eine positive Gattungs-Ästhetik mit normativen Geltungsansprüchen zugrunde. Die Gattungskriterien der Malerei ergeben sich Greenberg nicht anders als sich **Gotthold Ephraim Lessing**[87] Gattungskriterien ergaben: durch unmittelbare Erfahrung. Als evidente, nicht kritisierbare Aufgabe der bildenden Kunst wird die Erforschung der 'Natur' eines rein visuellen und ästhetischen Erfahrungsgegenstandes gesetzt. Der ästhetische Erfahrungsgegenstand ergibt sich in einer **Immanuel Kant**[88] entlehnten Urteilsform: zwar subjektiv, aber dennoch allgemein. Der ästhetische Gegenstand und seine Erscheinung im Visuellen ist immer schon intuitiv 'gegeben', bevor ein Wissen über den falschen oder richtigen ästhetischen Gegenstand gebildet werden

kann.[89] Da keine Theorie, sondern nur die Sehpraxis nach Auffassung des "formal criticism" das Wissen über die Erscheinung des Ästhetischen im Visuellen erweitern kann, wird Kunstwerken die Funktion zugesprochen, der Kritik Anläße zu Fortschritten in der Verbesserung unseres Wissens zu liefern.

Scharf kritisiert werden Pop- und Minimal Art.[90] An der Neo-Avantgarde der sechziger Jahre werden vom "formal criticism" abgelehnt:

- die Hervorhebung der objekthaften Präsenz von dreidimensionalen Präsentationsformen;
- die Interferenz zwischen Werkinternem und Werkexternem:
  - zwischen Kunstobjekt und Ausstellungsraum,
  - zwischen den kunstinternen Medien Malerei/Skulptur[91].
  - zwischen Fundobjekten aus kunstexternen Quellen und kunstinternem Träger.

Serielle und andere Werkstrukturen, die mentale Rekonstruktionen des zugrundeliegenden Kompositionsprinzips erfordern und konzeptuelle Probleme der Legitimation von Kunst aufwerfen, werden von modernistischen Kritikern abgelehnt, da sie der geforderten Unmittelbarkeit zuwiderlaufen. Greenberg äußert 1970 in einem Statement zur neoavantgardistischen Kunst der sechziger Jahre:

"Art in any medium, boiled down to what it does in the experiencing of it, creates itself through relations, proportions. The quality of art depends on inspired, felt relations or proportions as on nothing else. There is no getting around this. A simple, unadorned box can succeed as art by virtue of these things; and when it fails as art it is not because it is merely a plain box, but because its proportions, or even its size, are uninspired, unfelt...The idea of the difficult is evoked by a row of boxes...by a half-open door,...by stating imaginary relations between real points in real places,...As though the difficulty of getting a thing into focus as art, or of gaining physical access to it, or of visualizing it, were the same as the difficulty that belonged to the first experience of a successfully new and deeply original work of art. And as if aesthetically extrinsic, merely phenomenal or conceptual difficulty could reduce the difference between good and bad in art to the point where it became irrelevant. In this context the Milky Way might be offered as a work of art too.

The trouble with the Milky Way, however, is that, as a r t , it is banal."[92]

Die europäische Konkrete Kunst und die amerikanische Rezeption ihrer seriellen Verfahren in den sechziger Jahren[93] - zum Beispiel bei **Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt** und **Mel Bochner**[94] - ist Greenberg wegen der "conceptual difficulty" von "imaginary relations" zuwider. Greenberg setzt dagegen die unmittelbare Erfahrung der Stimmigkeit und Einfachheit von

Größen und Proportionen. Die Kritik von Maßverhältnissen erlaubt ein von konzeptuellen Fragen ungetrübtes Urteil über ästhetische Qualität. Unkonventionelle Präsentationsformen dagegen stellen, das folgt aus der oben zitierten Äußerung, diese Urteilsform infrage, da sich vor die Frage nach ästhetischer Qualität die kunsttheoretische Frage 'Was ist Kunst?' schiebt. Greenberg plädiert für einen Stillstand in der Entwicklung von künstlerischen Präsentationsformen. Die Argumente des "formal criticism" in den sechziger Jahren lassen sich auf die Formel 'Angst vor der Expansion der Künste' bringen. Außerdem wird nicht unterschieden zwischen einer Entwicklung künstlerischer Präsentationsformen und einer Entwicklung künstlerischer Strategien im Umgang mit nichtkünstlerischen Präsentationsformen. Wie sehr die scheinbare Entkunstung der Kunst durch eine Expansion der Präsentationsformen, vor allem der Verwendung nichtkünstlerischer Medien, über einen semantischen, durch metasprachliche Zeichenfunktionen reflexiven Selbstbezug in Konzeptueller Kunst wieder zu Kunstproblemen zurückführt, bleibt so außerhalb des Blickwinkels von Konzeptueller Kunst: Der "formal criticism" setzt die Scheidelinie zwischen Kunst und Nicht-Kunst bereits vorher, zwischen der Verwendung von ausschließlich kunstinternen Präsentationsformen in nichtreflexiven, hermetischen, nur selbstbezüglichen Werken und der Kombination von kunstexternen Fundstücken und Präsentationsformen mit kunstinternen Medien (z.B. **Robert Rauschenbergs** "combine" - und "silkscreen paintings") in ebenfalls nichtreflexiven, auch selbstbezüglichen Multi-Media-Werken an. Um so wichtiger wurde es für Konzeptuelle Künstler, die von Greenberg konstruierte Scheidelinie zwischen künstlerischen und nichtkünstlerischen Präsentationsformen durch explizite Kritik an dogmatischen Dichotomisierungen zu überschreiten. Von Konzeptueller Kunst wird an ihren Vorläufern eine nichtreflexive Selbstbezüglichkeit (ergänzt von unterschiedlich starken Bezügen zur Umwelt) kritisiert. Die Äußerungsweise dieser Kritik mittels metasprachlicher Zeichenfunktionen enthält bereits die Kritik an semantisch unterkomplexen, nichtreflexiven Werken.

Eine wichtige Station auf dem Weg zur Brechung der Vorherrschaft des "formal criticism" waren Artikel von Mel Bochner, Donald Judd und Robert Morris[95] über formale Verfahren von Kollegen und im eigenen Werk, die den ästhetischen Normen des "formal criticism" widersprechen. Das für die zeitgenössische Vielfalt formaler Verfahren zu undifferenzierte Vorgehen des "formal criticism" rückt jetzt ins Zentrum der Kritik von Künstlern, die sich über Artikel in Kunstzeitschriften einen von Normen des "formal criticism" freien Raum für eine andere, nicht von der Kunstkritik vornormierte Kunst-als-Kunst verschaffen. Zugleich aber negieren Judd, Morris und Bochner nicht jede Formulierung des 'ästhetischen Gegenstandes', wie dies **Ad Reinhardt** in seinen Schriften tat.[96] Bochner, Judd und Morris formulieren selbst Möglichkeiten, serielle Kompositionen ästhetisch zu rezipieren. Sie greifen nicht auf Möglichkeiten einer informationstheoretischen europäi-

schen Ästhetik[97] zurück, obwohl diese damals in Amerika diskutiert wurde, sondern verbleiben im Bereich der unmittelbaren Anschauung, der schon für den "formal criticism" vorrangig war. Die Ansichten über eine adäquate ästhetische Erfahrung bei visueller Anschauung sind zwischen Greenberg einerseits und andererseits Bochner, Judd und Morris geteilt, nicht aber die Ansicht, daß Künstler Objekte für die visuselle Erfahrung erstellen. Sehen hat Vorrang - ein Primat, das Konzeptuelle Kunst infrage stellt.

Amerikanische Wahrnehmungspsychologen, vor allem **Rudolf Arnheim** und **Anton Ehrenzweig**, haben sich kritisch zu einer nach logischen Prinzipien komponierenden Kunst und zu einer nach einem mathematisch exakten Schönheitsbegriff suchenden, informationstheoretischen Ästhetik geäussert.[98] Judd und Morris schließen sich der empirischen Wahrnehmungspychologie an.[99] Dieser Empirisimus hat seine Wurzeln in der empirischen Untersuchung von ästhetischen Wahrnehmungen, die **Gustav Theodor Fechner** und **Johann Friedrich Herbart** zum ersten Mal betrieben und damit der Stilanalyse der Wiener Schule - **Alois Riegl** und Heinrich Wölfflin - Grundlagen geliefert haben.[100] Auf Wölfflins Begriffspaar "Malerisch"-"Plastisch" greift wiederum Greenberg zurück. Arnheims Begriffspaar "Entropie"-"Gestalt"[101] ist als Erneuerung von Wölfflins Begriffspaar "Malerisch"-"Plastisch" verstehbar. "Gestalt"-Eindrücke werden von einfachen stereometrischen Körpern hervorgerufen. Es stellt sich sofort ein räumliches Sehmuster ein, mit dem sich die optischen Sinnesdaten am leichtesten auflösen lassen. Einfache "plastische" Körper provozieren den "Gestalt"-Eindruck.[102] Das Vorgehen, das Robert Morris in dem Artikel "Anti-Form" mit Bezug auf Ehrenzweig beschreibt, um "Entropie"-Eindrücke hervorzurufen, erlaubt es, dafür Wölfflins Begriff "malerisch" zu verwenden: Kleinteilige Materialien mit sehr verschiedenen optischen Qualitäten werden so im Raum verteilt, daß sich der "malerische" optische Gesamteindruck einer Vielheit ergibt, wobei die vielen Einzelteile verschwinden, als hätten sie sich in einer Zentrifuge aufgelöst:

"Sehr verschiedenartig, bald mehr, bald weniger erkennbar nach Führung und Schichtung, haben die Striche jetzt nur das eine gemeinsam: daß sie als Masse wirken und daß sie bis zu einem gewissen Grad im Eindruck des Ganzen untergehen. Nach welcher Regel sie gebildet sind, wäre schwer zu sagen, nur das ist klar: sie folgen nicht mehr der Form, das heißt, sie wenden sich nicht an das plastische Tastgefühl, sondern geben, ohne die Wirkung des Körperlichen zu schädigen, mehr die rein optische Erscheinung. Einzeln gesehen, müßten sie uns ganz sinnlos vorkommen, für den summierenden Blick aber, wie gesagt, schießen sie zu einer eigentümlich reichen Wirkung zusammen."
Heinrich Wölfflin [103]

"A heterogenous collection of substances and shapes, neither incomplete

nor especially complete (except for the singular totality of figures or moving things). Some new art now seems to take the conditions of the visual field itself (figures excluded) and uses these as a structural basis for the art...Fields of stuff which have no central contained focus and extend into or beyond the peripheral vision offer a kind of 'landscape' mode as opposed to a self-contained type of organization offered by the specific object...The art under discussion relates to a vision which Ehrenzweig terms variously as scanning, syncretistic, or dedifferentiated - a purposeful detachment from holistic readings in terms of gestalt-bound forms."
Robert Morris[104]

Rosalind Krauss hat, vom serielle Kunst ablehnenden "formal criticism" kommend, die Brücke zur sequentiellen Gestalt-Wahrnehmung, wie sie Arnheim detailliert untersucht und Minimal Artisten angeregt hat, geschlagen. Krauss hat 1972 in "A View of Modernism"[105] gezeigt, daß die Kritik von Fried an der Minimal Art auf einer dogmatischen ästhetischen Einstellung beruht, die die Gemeinsamkeiten zwischen "formal criticism" und Minimal Art verkennt. Diese Gemeinsamkeiten sind Empirismus, d.h. Beschreibbarkeit des Wahrnehmungseindrucks, und affirmative Ästhetik, also Benennbarkeit des ästhetischen Gegenstandes'.

Krauss kritisiert Frieds Art der Auseinandersetzung mit Varianten in Werkserien und seriellen Ordnungen in Werken. Fried betont die "presentness" von Einzelwerken, die unmittelbare Erfaßbarkeit der Kompositionsordnung aus einem Blickpunkt - Krauss dagegen meint:

"A series simply is diachronic in character - the experience of it is entirely temporal - and as such it is at odds with Fried's demand for 'presentness'."[106]

Nach Krauss legen einige von **Richard Serra**s Skulpturen eine quasi-seriell-sequenzierende Wahrnehmung nahe: Der Betrachter kann das Werk beim Umschreiten in eine Serie von Ansichten zerlegen, und jede neue Ansicht auf die bereits wahrgenommenen Ansichten beziehen. Der Gesamteindruck des Werkes setzt sich aus einer Serie von Ansichten, aus einer quasi-filmischen Ansichtensequenz zusammen:

"The narrative quality of Serra's work demands that a given sculpture be seen successively - and that each moment of its perception supersede in affective importance, the viewer's intuition of the work's actual structure..."[107]

Maurice Merleau-Ponty hat den verzeitlichten Gestalt-Eindruck im Film mit **Cézannes** Umriße mehrfach andeutender und Farbe modulierender Malweise verglichen.[108] Bereits vier Jahre vor Krauss hat der damals mit systemtheoretischen Ansätzen arbeitende Kritiker **Jack Burnham** Merleau-Pontys Analyse der Wahrnehmung eines verzeitlichten Gestalt-Eindrucks

auf die Minimal Art von Donald Judd und Robert Morris angewendet. Für Burnham war das Verhältnis zwischen minimalistischer und modernistisch-formalistischer Skulptur problematisch: Einerseits kann der Minimalismus als Bruch mit anthropomorpisch-vitalistischen Traditionen des Modernismus gesehen werden, andererseits ist die Auffassung, daß es sich bei Minimal Art um eine Fortsetzung der modernistischen Reduktion auf visuelle Primärphänomene handelt, nicht von der Hand zu weisen.[109] Krauss entscheidet sich für die These der minimalistischen Fortsetzung der modernistischen Reduktion, indem sie die von Fried noch abgelehnte Rezeption der imaginären Zusammenschau des Disparaten - einer Vielheit von Wahrnehmungseindrücken aus verschiedenen Standpunkten zu verschiedenen Zeitpunkten - an die modernistische Kunsttheorie anschließt:

"...for film as a medium has become increasingly important to sculptors themselves."[110]

Der statischen Werkrezeption des "formal criticism" in der "direct confrontation" mit der "presentness" (s. Fried oben über Caro) eines Objektes, das von jeder Seite sofort sich der ästhetischen Betrachtung offenbart, ist von Krauss in ihrem Artikel "On Frontality" 1968 thematisiert worden: 1970 stellt sie der "direct confrontation" eine dynamische, die Imagination bemühende Wahrnehmungsweise gegenüber. **Sol LeWitts** Erschließung serieller Möglichkeiten aus **Eadweard Muybridges** fotografischen Bewegungsstudien[111] nimmt den Ansatz von Burnham und Krauss 1964 vorweg: Bei der Rezeption einer Foto-Serie von in Diskontinuitäten zerbrochenen Bewegungen entsteht in der Imagination eine neue Kontinuität, indem das vorher wahrgenommene Bruchstück auf das danach wahrgenommene Bruchstück bezogen wird. Die Imagination setzt sich die Wahrnehmungsbruchstücke nicht mehr nur im Medium des Visuellen zusammen, sondern vermittelt in der Zeitdimension zwischen der Wahrnehmung der Einzelfotos und der mentalen Rekonstruktion der Sequenz. Im Unterschied zum filmischen Bewegungseindruck durch eine schnell vorgeführte Sequenz von Einzelbildern (Kader) müssen die Fotosequenzen von Muybridge und LeWitt aktiv im Kopf des Betrachters zu Zeitverläufen zusammengesetzt werden.

LeWitt macht in seinen ab 1965 entstandenen Skulpturen aus Gitterstrukturen die Differenzen, den Wechsel, zum Thema:

"The differences between the parts are the subjects of the composition. If some parts remain constant it is to punctuate the changes."[112] *"Regular space might also become a metric time element, a kind of regular beat or pulse."*[113]

Krauss erweist sich darin, daß ihre Rekonstruktion der Sequenzierung im Medium visueller Imagination bleibt, als der oben dargestellten Tradition der empirisch-formalistischen Analyse verhaftet, während LeWitt Ordnungen

präsentiert, die sich selbst als konstruiert ausweisen. Der mit Krauss immer noch nicht ermöglichte Bruch mit dem empirischen Formalismus der Stilanalyse, des "formal criticism" und der Minimal Art, wird vorher bereits von LeWitt vollzogen.

Nach LeWitts "Muybridge I" von 1964 haben die Holländer **Ger Dekkers** und **Jan Dibbets**, der Amerikaner **John Baldessari** und der Engländer **John Stezaker**[114] das filmische Moment in Fotosequenzen thematisiert. Fotosequenzen dividieren einerseits reale Bewegungseinheiten in Einzelmomente, andererseits werden über die Addition von Momentaufnahmen Rezeptionsmöglichkeiten geschaffen, die über die Bildaddition hinausgehen: In mentalen 'Bewegungsbildern' durchdringen sich die Bildvorstellungen, die die Momentaufnahmen hervorrufen. Die mentale Durchdringung von Bildvorstellungen ist die rezeptive Seite, die auf produktiver Seite durch Bildaddition provoziert wird: Über die Differenz von Kontinuität und Diskontinuität werden die Serienbilder als Stationen eines Prozesses, in dem sich ein Motiv verändert, erfahrbar.

Das Filmische als Wahrnehmungsmoment serieller Strukturen kehrt neben Experimentalfilmen, die das Medium - seine Sequenzierung von Einzelbildern - thematisieren, auch in den Kunstmedien Musik, Malerei, Skulptur und Fotosequenz wieder. Das intermediäre Moment des filmischen Sehen-Lesens widerspricht drei Restriktionen des "formal criticism": Auf der Wahrnehmungsebene der Restriktion auf 'Sehen', auf der Gattungsebene der Restriktion auf Malerei und innerhalb der Malerei der Restriktion auf nicht-abbildende, die gesamte Bildfläche strukturierende Malerei.

Wenn die vom "formal criticism" gesetzten Schranken zwischen Sehen und Lesen überwunden sind, dann ist es vom Sehen-Lesen zum Lesen-Lesen, der metasprachlichen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Wahrnehmung, Vorstellung und Begriff, nur ein Schritt, da eine dem "formal criticism" verwandte Abgrenzung zwischen Sehen-Lesen und Lesen-Lesen fehlt. Es geht nicht mehr um Regelverstoß, sondern allein um Konsequenz.

Ein Vergleich der Fotosequenz "Muybdridge I" von Sol LeWitt mit dem in Abschnitt 2.3.1. erörterten, unbetitelten Foto-Text-Offset, das das spätere Art&Language-Mitglied **Ian Burn** drucken ließ (Abb.5), zeigt, wie die mittels des Mediums Fotosequenz aufgerissenen Wahrnehmungsprobleme in konzeptuellen Foto-Texten expliziert werden. Bildpaare aktivieren in Burns Arbeit mental vermittelnde Sehprozesse. Der zum Werk gehörende Text expliziert den Zusammenhang zwischen atomistischer Sinneserfahrung und einem Ordnungssinn, der nicht auf sinnliche Erfahrung reduzierbar, aber zur Gliederung der sinnlichen Vielfalt verwendbar ist. Da dieTexte von Art&Language-Mitgliedern Theorien über die zur Alltagsorientierung gehörende "theoretische Praxis"[115] enthalten, sind sie Theorien über Theorien: Das Hineinlesen von Strukturen ins Chaos von erfaßten Sinnesdaten wird im Lesen-Lesen, im Lesen alternativer Möglichkeiten des Hineinlesens, thematisiert. Sehen-Lesen und Lesen-Lesen sind demnach Komplemente.

Das Lesen-Lesen ist hier als Reflexion der Seheindrücke vermittelnden Reflexion, als zugleich selbstbezügliche, zeicheninterne und auf Zeichenexternes referierende Reflexion von Interesse. Lesen-Lesen führt zu einer erneuten Auseinandersetzung mit der Abgrenzung zu seinem 'Anderen', dem unvermittelten Sehen als Sinnestätigkeit im 'Blick'.[116] Die Abgrenzungsprobleme des "formal criticism" thematisieren dieselbe Grenze Sehen/Lesen, sie werden aber im "formal criticism" und in Konzeptueller Kunst von zwei verschiedenen Standpunkten diskutiert: Während dem "formal criticism" ein möglichst eindeutiges Verhältnis zwischen dem kritisch vermittelnden Text und seinem Hauptthema, dem unmittelbaren Sehen, zum Problem eines selbst gesetzten Leistungsausbruchs wird, setzen in Konzeptueller Kunst besonders Mel Bochner[117], Sol LeWitt und **Art&Language** bei der Analogisierbarkeit von Sehprozessen mit Leseprozessen (Sehen-Lesen) an. Alles, was nicht mit dem Analog-Modell Sehen-Lesen am unmittelbaren Sehen erklärbar ist, gehört für Konzeptuelle Künstler in den Bereich des positiv nicht Bestimmbaren, in den Bereich eines nicht in Begriffliches übersetzbaren Sinnlichen - während der "formal criticism" durch laufende Verbesserung möglichst exakte positive Verfahren zur Übersetzung des Sinnlichen in Lesbares zu erhalten versucht: Der "formal criticism" sucht im Lesen nach einer exakt identischen Verdoppelung des Sehens, während Konzeptuelle Kunst die Differenz zwischen Lesen und Sehen als Grundlage einer Auseinandersetzung mit möglichen Verknüpfungen des Differenten verwendet. Statt Identität wird in Konzeptueller Kunst Differenz zur theoretischen Grundlage: Sehen ist unmittelbar mit sich selbst identisch, jeder Versuch, Sehen wiederzugeben, schafft ein Abbildmodell, das nicht mehr das unmittelbare Sehen selbst sein kann, sondern etwas Anderes, ein vermittelndes Konstrukt, ist. Über die konzeptuelle Komplementarität von Sehen-Lesen und Lesen-Lesen wird Sehen viel radikaler als eigenständiges Medium gesehen als dies im "formal criticism" der Fall ist: Metasprachliche Reflexion ortet unmittelbare Wahrnehmung in dem Bereich, über den geschwiegen werden muß - **Ludwig Wittgenstein:**

"Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen, und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen...Die Grenze wird also nur in der Sprache gezogen werden können, was jenseits der Grenze liegt, wird einfach Unsinn sein."[118]

Hätten Kritiker des "formal criticism" wie Greenberg und Fried ihren rationalistischen Glauben an die permanent verbesserbare Übersetzung des Sehens ins Lesbare selbstkritisch reflektiert, dann hätten sie die Leistungsgrenzen ihres Konzeptes bestimmen müssen. Dann wäre die Projektion einer erreichbaren, absolut adäquaten, also identischen Wiedergabe von Seh-Ereignissen im Lesen als ferner, unerreichbarer Fluchtpunkt fragwürdig geworden und zu dekonstruieren gewesen - Rosalind Krauss ist diesen

Weg gegangen. Dekonstruierbar wäre das kritische Ziel auch mittels der Frage gewesen, was gewonnen werden kann, wenn der ferne Fluchtpunkt in scheinbar realisierbare Nähe rückt: Offenbar wäre die Dominanz des Lesens als letzte Instanz, mit der alles Nicht-Lesen zu vermitteln wäre, bestätigt worden, obwohl sie im philosophischen Diskurs der Moderne, der dem "formal criticism" als Legitimationsrahmen dient, nicht infrage gestellt wurde. Statthalter eines auch Nicht-Diskursives hegelianisch in Identitäten assimilierenden Diskurses ist der "formal criticism", nicht aber Konzeptuelle Kunst, der irrtümlich ein dogmatischer, autoritärer Idealismus vorgeworfen wird.[119]

Henry Flynt entwirft in der 1963 erschienen "Fluxus-Anthologie" "Concept Art" als problematische Relation zwischen beiden Komplementen - zwischen Konzeptualisierung der sichtbaren Werkform im Sehen-Lesen und der Lese-Arbeit in Textform: Zwischen seiner Theorie Konzeptueller Kunst und seinen beiden Text-Diagramm-Arbeiten, die seine Theorie als Beispiele illustrieren, besteht nicht mehr die geläufige Relation zwischen Künstlertheorie und Praxis, sondern bereits die konzeptuelle Relation zwischen Theorie der "theoretischen Praxis" und "theoretischer Praxis". In den beiden Beispielen werden in Texten Gebrauchsanweisungen für die Diagramme gegeben: Text und Diagramm verhalten sich zueinander wie Spielregel und Spielfeld. Flynt plädiert im theoretischen Teil für eine subjektive Mathematik: Er schlägt einen Wechsel von einer geschlossenen Systemlogik der akademisch anerkannten Mathematik, die auf Kriterien der Widerspruchsfreiheit in allen denkbaren Kombinationsmöglichkeiten zu achten hat, zu einer offenen Serie von Zeichen-Bedeutung-Koordinationen vor, die an kein übergeordnetes Regelsystem gebunden ist. Die Beispiele illustrieren diese Theorie einer subjektiven Mathematik. Im ersten Beispiel wird von Flynt das Verhältnis von Sehen und Lesen als eines thematisiert, in der die "associated ratio" vom ersten zum letzten Glied einer Sequenz zunehmend abnimmt, also von willkürlichen Setzungen/Zufällen abgelöst wird:

"A 'selection sequence' is a sequence of elements of which the first is the one having the greatest associated ratio, and each of the others has the associated ratio next smaller than that of the preceding one."

Die Zahl der Veränderungsmöglichkeiten und die "associated ratio" sind nach Flynt umgekehrt proportional. In einer rationalen Modelltheorie dagegen sind die Zahl der Variationsmöglichkeiten und die Komplexität von Ordnung proportional: Nur Ordnen schafft Möglichkeiten der Generierung von Variationen.

Serielle Arbeiten von LeWitt irritieren mit dem Anwachsen der syntaktischen Komplexität die Anschauung durch überkomplexe visuelle Information und sind so nahe der Position von Flynt:

"The complexity and visual intricacy of this work seems almost a direct refutation of Whitehead's dictum that the higher the degree of abstraction the lower the degree of complexity."[120]

Art&Language und **Joseph Kosuth**[121] ziehen in Theorien der theoretischen Praxis und in einer theoretischen Praxis in Form von Modellfällen für Wahrnehmungsaspekte Lesen-Lesen und Sehen-Lesen anders aufeinander als Flynt und LeWitt.

Flynt gibt zwar an, wie seine "concept art" an einen Kunstbegriff angeschlossen werden könnte, meint aber zugleich:

"...perhaps it would be better to restrict a r t to apply to art for the emotions, and recognize my activity as an independent, new activity, irrelevant to art (and knowledge)."

Im Unterschied zu Flynts grenzüberschreitender Vermittlung von Sehen-Lesen mit Lesen-Lesen in einer "new activity" verwenden Kosuth und Art&Language die Komplemente Sehen-Lesen und Lesen-Lesen zur kunsttheoretischen Problematisierung von Relationen zwischen Sehen und Lesen mit Bezug auf den Wissensstand der linguistischen Grundlagenforschung. Entgrenzung und metasprachliche Grenzbestimmung charakterisieren den Unterschied zwischen "concept art" als Teilbereich von Aktivitäten im "Fluxus"-Umkreis (Flynt) und Konzeptueller Kunst (Art&Language, Kosuth). Für Konzeptuelle Kunst ist dank ihrer theoriebejahenden Problematisierung des Status von Kunst - die theorieverneinende Grenzsetzung des "formal criticism" zwischen Sehen (als Kunst) und Sehen-Lesen (als Nicht-Kunst) als negativer Bezugspunkt[122] wieder relevant geworden - nachdem Flynt das formalistische Paradigma einfach hinter sich gelassen hatte.

Konzeptuelle Kunst erweist sich als Brennpunkt,
- in dem grenzüberschreitende Auseinandersetzungen mit der formalistischen Verbindung von Präsentationsform und Sehen in grenzüberschreitende Auseinandersetzungen mit dem institutionalisierten Kunstbegriff münden,
- und in dem Grenzsetzung als permanent veränderbare Konstruktion, als unverzichtbare Konstruktionsmöglichkeit, nach einer Entgrenzung hervorhebenden Zeit zwischen dem Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre wieder aufleuchtet: In der Grenzsetzung wird die Differenz als Differenz bestimmt. Die Dekonstruktion des Konventionalisierten geht der konventionsfreien (Re-)Konstruktion voraus: Von der Restriktion zur Entgrenzung und von dort zur Grenzbestimmung als Festlegung einer Möglichkeit unter Möglichkeiten. Das rein restriktive Argumentationsverfahren des "formal criticism", das über die Festsetzung absolut gültiger Identitäten alternative künstlerische Praktiken ausschließt, wird von einem Pluralismus

möglicher Grenzsetzungen abgelöst. Als letzten Kehraus von Kunstdogmen des Sehens, als Entlastung künstlerischer Praxis von restriktiven Theorien wird eine den restriktionsfreien Raum stabilisierende theoretische künstlerische Praxis (Sehen-Lesen), eine Theorie dieser theoretischen Praxis (Lesen-Lesen) und eine Reflexion alternativer Formen des Lesen-Lesens im Lesen-Lesen-Lesen, eine Reflexion der Reflexion (Reflexivität) nötig. Im Lesen-Lesen-Lesen wird über die Notwendigkeit von konkurrierenden Alternativen zu Methoden des Lesen-Lesens debattiert und wird Dogmatisierung argumentativ ausgeschlossen.

3.2.2. englische und amerikanische Kunstkritik

Der englische und der amerikanische Kunstdiskurs sind zwar miteinander verflochten[123], können aber nicht betrachtet werden, als wären sie ein Diskurs. Analog dazu ist Konzeptuelle Kunst Amerika und England übergreifend, zugleich aber gibt es Unterschiede - zum Beispiel zwischen englischer und amerikanischer **Art&Language** Gruppe.

Es gibt in der amerikanischen Kunstkritik Alternativen bei der Beurteilung von Gemälden, die **Barnett Newman, Clyfford Still** und **Mark Rothko** geschaffen haben: **Greenbergs** stilistischer Argumentation[124] steht **Robert Rosenblums** Semantisierung der Bilder durch Vergleiche mit Landschaftsbildern des 19. Jahrhunderts gegenüber.[125] Greenberg und Rosenblum weisen je eine von möglichen Zugängen zu den Bildern. Der aus England stammende Kunstkritiker **Lawrence Alloway** dagegen thematisiert in seinem 1963 publizierten Aufsatz "The American Sublime"[126] das Verhältnis Bild-Rezeption und verbindet damit eine Kritik an Rosenblum.

Rosenblum wendet die Methode des vergleichenden Sehens an, wenn er auf formale Analogien zwischen englischer Landschaftsmalerei und amerikanischen abstrakten Bildern verweist. Er beschreibt das 'Sublime' als Ausrichtung des Blicks auf die Natur in einer Weise, wie sie in der europäischen Tradition von Italienreisen des 18. und 19. Jahrhunderts sowie ihren amerikanischen Derivaten im 20. Jahrhundert vorgeprägt wurde - aber ohne den kulturellen Code des Sublimen und die daran anknüpfenden Aussagen der Künstler Newmann, Still und Rothko zu erwähnen. Alloway holt dies nach und kritisiert, daß Rosenblum sich selbst als in originärer Weise bedeutungssetzendes Subjekt stilisiert, obwohl er an stark vorcodierte Sehweisen anknüpft. Die Rosenblumsche Rezeptionsweise des Semantisierens ist für die Kunstkritik relativ unergiebig, solange der Kritiker die Willkürlichkeit oder Konventionsgebundenheit seines Deutungsvorschlags nicht problematisieren kann. Alloways Problematisierung von semantisierenden Rezeptionsmöglichkeiten dagegen ist ein Weg zu einem antiformalistischen, Inhaltsdeutung durch eine Kritik semantisierender Rezeptionsmöglichkeiten ersetzenden Diskurs. Im Unterschied zu Rosenblum und Greenberg muß sich Alloways Kritik nicht selbst mit dem autoritären Anspruch belasten, die beste aller Rezeptionsmöglichkeiten zu bieten. Problematisierung und Historisierung von Zeichenprozessen gehört zu Alloways methodischem Rüstzeug.

Der Artikel "Minimal Art" des englischen Philosophen **Richard Wollheim** wurde Anfang 1965 in der amerikanischen Zeitschrift "Arts Magazine" publiziert.[127] Wollheim thematisiert "conceptual thinking"[128] in Produktion und Rezeption. Wollheim versteht mit **Charles Sanders Pierce** "conceptual thinking" als "type" und die Realisationen des Gedachten als "tokens".[129] Wollheim begründet die Bedeutung des "type" für den Diskurs über Kunst zweifach:

- Wenn die Eigenschaften des "token" mit Prädikaten, die in einem "type" bestimmt sind, übereinstimmt, dann liegt ein dem "type" entsprechendes Objekt/"token" vor. Das "type" kann also viele "tokens" haben.
- Das "type" ist ein "preimage", das vor der Ausführung des "image" bereits existiert und nach der Ausführung für den Rezipienten decodierbar ist, wenn das Bedeutungspotential des "type" auch zu seinem Wissen gehört.[130]

Als "type" kann das Werkkonzept eingestuft werden.[131] Dieses Werkkonzept kann in nichtdarstellenden und mechanisch Darstellungen reproduzierenden Medien mehrfach ausgeführt werden. Das naheliegende Modell ist das in der Musik geläufige Verhältnis Partitur - Ausführung durch Interpreten. Es ist erweiterbar um das Verhältnis Negativ-Abzüge in der Fotografie. Mit Hilfe dieser Trennung von Konzept und Ausführung analysiert Wollheim die nicht mehr darstellende Kunst[132] und setzt sich mit dem durch diese Trennung veränderten Werkverständnis auseinander. Wollheim weicht in seinem Artikel "Minimal Art" vom "formal criticism" in folgenden Punkten ab:

- die Trennung in "type" und "token" beziehungsweise "conceptual thinking" und materielles Substrat;
- die Ausklammerung eines Urteils über ästhetische Qualität;
- der Verzicht auf eine Festsetzung bestimmter Präsentationsformen als Kunstgattung.

Diese drei Punkte enthalten auch entscheidende Abweichungen der Konzeptuellen Kunst vom "formal criticism". Wollheim hat in seinem Artikel "Minimal Art" allerdings nur vorläufig von einer Diskussion des 'ästhetischen Gegenstandes' und der Festlegung von Präsentationsformen abgesehen. Als er die Bestimmung des 'ästhetischen Gegenstandes' 1968 in "Objekte der Kunst" und die Bestimmung der Funktion kunstimmanenter Präsentationsformen in Vorträgen 1970/71 nachholt[133], wird auch bei ihm, wie im "formal criticism", das als Kunstgattung tradierte Medium zur Formfrage.

Das "type"/"preimage" enthält nach Wollheim Kriterien zur Unterscheidung künstlerischer von nicht-künstlerischen Präsentationsformen. Künstler und Rezipient erkennen, daß bestimmten Gegenständen der Status Kunst zukommt, durch Kenntnis derselben "preimages"/durch Wissen von als künstlerische anerkannten Präsentationsformen. Die "preimages" enthalten den Code, mit dem einem "token"mit bestimmten Eigenschaften der Status Kunst zugeschrieben werden kann. Künstler können nach Wollheim dieses "preimage" nicht durch die Setzung neuer Konzepte verändern, sondern nur schrittweise - abhängig von der Integration ihrer Neuerungen in den Kanon von als Kunstformen anerkannten Präsentationsformen. Dieses Argument widerspricht der konzeptuellen Kunst-über-den-Kunstbetrieb, die sich mit der Rolle von paradigmatischen Kunstformen im Kunstbetrieb kritisch auseinandersetzt.[134] An Wollheims Ansatz wird von englischen Mitgliedern der Künstlergruppe **Art&Language** kritisiert, daß er bestehende Einschränkungen künstlerischer Arbeitsmöglichkeiten unnötig in Kunst-

notwendigkeiten verkehre und so Ästhetik zur Legitimation institutionalisierter Kunstnormen werden lasse:

"Perhaps what would be more appropriate for an art theory which could work with past art is an objectively given supply of ways (functions) in which more than one contingency could be dealt with. They would be part of an ideology, not an ontology."[135]

Ontologisch lassen sich Gegenstandsbereiche untersuchen, die als Kunstbereiche in Frage kommen können. Diesem definierbaren Möglichkeitsbereich steht die etablierte, restriktive Festschreibung der künstlerischen Gegenstandsbereiche auf ein bestimmtes Paradigma/eine bestimmte "Ideologie" gegenüber. Mit "Ideologien" beziehungsweise Vorcodierungen der künstlerischen Gegenstandsbereiche setzen sich die englischen Art&Language-Mitglieder **Terry Atkinson** und **Michael Baldwin** kritisch auseinander: Diese Logik der Möglichkeiten soll es ermöglichen, die Herrschaft eindimensionaler Paradigmen zu brechen:

"It seems that an art theory can't deny the complexities of propositional modalities."[136]

Das Paar Ideologie/Ontologie und der Gegensatz ein Paradigma/viele Alternativen[137] verwenden die Mitglieder von Art&Language zu einer Kritik des Argumentationsmusters von Wollheim, nach dem es nur Anschlußmöglichkeiten an bereits institutionalisierte "preimages" gibt: In den Termini von Art & Language plädiert Wollheim für ein paradigmatisches Konzept der Funktion von Kunst, nicht für einen "paradigm-shift-off" zu einer Vielheit von "alternatives"/ "propositional modalities".[138]

Bei der Entstehung einer Opposition zum amerikanischen "formal criticism" sind englische Kritiker wie **Lawrence Alloway, Reyner Banham** und **Tonio del Renzio**, die aus der "Independent Group"(1952-1955)[139] kommen, auch in Amerika einflußreich. Der Amerikaner **Jack Burnham** hat in den sechziger Jahren mit einem systemtheoretischen Ansatz für alternative Präsentationsformen, auch für Konzeptuelle Kunst, plädiert, der informationstheoretische Ansätze der Kritiker der "Independent Group" fortsetzt.[140] Wie wichtig diese im Ursprung englische Opposition gegen den amerikanischen "formal criticism" für die nachfolgende Konzeptuelle Kunst ist, beweisen die - wenn auch kritischen - Reaktionen der in England entstandenen Künstlergruppe **Art&Language** auf Wollheim und Alloway.[141]

Der formalistische Ansatz von Greenberg wiederum hat auch englische Wurzeln: Die wichtigsten Vertreter der britischen formalistischen Ästhetik der Zwanziger Jahre waren **Roger Fry** und **Clive Bell**. Beide waren für Greenberg wichtige Vorläufer.[142] Von britischen Eisenskulpturen von **Tim Scott, Michael Steiner** und **Anthony Caro** sind besonders die Arbeiten von

letzterem von Greenberg und **Fried** zu Paradigmen modernistischer Skulptur stilisiert wurde.[143]

Im folgenden wird Greenbergs kritische Qualität an dem frühzeitigen Erkennen von Tendenzen zur Konzeptuellen Kunst aufgewiesen. Greenberg durchbricht im folgenden Beispiel seine sonst streng verfolgte normative Ästhetik aus Neugier gegenüber neuen Strömungen, die seine ästhetischen Setzungen infrage stellen.

Greenberg schreibt in seinem Katalogbeitrag "Recentness of Sculpture" für die Ausstellung "American Sculpture in the Sixties" Anfang 1967 im Los Angeles County Museum:

"[Robert] Morris increases the contrast between visual and conceptual shape in his recent felt pieces."

LeWitt hat in einige Varianten von Serial Project No.1 (ABCD)"(Abb.15)[144] kleine Kuben in größeren geschlossenen Kuben versteckt, um die Konsequenz seines Konzeptes nicht durch Kompromisse in der Ausführung zu stören. Über dieses Werk und das ebenfalls von LeWitt *"projected monument at Fort Worth airport, a cube buried at a spot nowhere indicated on the surface"*[145] äußert Greenberg:

"...his [=LeWitts] marks continue beyond their perceptible limits. The imagery parts need not have been realized somewhere."[146]

Greenberg setzt seine Werkreihe nach den Arbeiten von **Robert Morris** und Sol LeWitt mit einem Projekt von **Robert Smithson** fort. Diese Reihe führt Werke auf, die sich immer weiter von unmittelbarer Anschaulichkeit entfernen. Greenberg schreibt über Smithsons Präsentation von Dokumenten mit Vorschlägen für den Flughafen von Dallas-Fort Worth:

"Robert Smithson stresses the conceptual nature of the project. The shape of an airport can be seen only from the air, and when planning its layout one is visualizing it mentally. The four 'monuments'[147] *are intended to mark its limits. At earth level, seen at great distance or not at all, they will mainly be 'known to be there'. A connection between them and visitors at the airport could be established by 'a gallery (or aerial museum) that would provide visual information about where these aerial sites are situated. Diagrams, maps, photographs, and movies of the projects under construction would be exhibited - thus the terminal complex and its entire airfield site would expand its meaning from the central space of the terminal itself to the edges of the airfields.'*[148] *Such conceptions relate to a type of consciousness which can encompass the coincidence of an explosion on Saturn with the screech of a car's brakes under one's window."*[149]

Im Katalog der Ausstellung "American Sculpture in the Sixties" beschreibt ausgerechnet Greenberg, der Anschaulichkeit als Norm künstlerischer Arbeit festsetzt, die Überschreitung der "perceptible limits" durch eine "conceptual nature" am genauesten. **Lucy Lippard**[150] und Lawrence Alloway[151] bleiben bei der Erörterung von LeWitts Arbeiten in ihren Katalogbeiträgen in formalen Kriterien gefangen, während Greenberg die "conceptual nature" minimalistischer/vorkonzeptueller Arbeiten herausarbeitet. Lippard vollzieht in einem wenig später publizierten Aufsatz über LeWitts "Serial Project No.1 (ABCD)" diesen Schritt nach.[152] Außerdem nimmt Greenberg Smithsons Projekt zum Anlaß für einen Ausblick auf eine Konzeptuelle Kunst, die erst Ende 1968/Anfang 1969 mit **Siegelaubs** ersten Katalogen dem Kunstpublikum vorgeführt wird.[153]

Ebensowenig wie Wollheim in seinem Artikel "Minimal Art" interessiert Greenberg in "Recentness of Sculpture" die Frage nach einem normativen 'ästhetischen Gegenstand'. Beide beschränken sich auf das Problem, wie sich "conceptual thinking" beziehungsweise das "preimage" zum präsentierten Objekt verhalten und beide drücken dies mittels der "type"/"token"-Differenz aus. Greenberg verwendet diese Differenz, um die zeitgenössische Skulptur in drei Gruppen mit drei verschiedenen Relationen zwischen "type" und "token" zu unterscheiden:

- Die Minimal Art "remains too much a feat of ideation", und: *"...by being employed as tokens, the 'primary' structures are converted into mannerism"*;
- Arbeiten, in denen die *"esthetic experience" "consists of conscious joy or repulsion at the contact with a work of art"*, weil "ideation" und "tokens" in einem sich nicht gegenseitig störenden Verhältnis stehen;
- Arbeiten, in denen die *"visual information...stresses the conceptual nature"*.[154] Die Semantik der präsentierten Zeichen und die Anschauung bilden zwei verschiedene Ebenen. Greenberg erkennt in der von Fragen der materiellen Präsenz ungebundenen "information" über "conceptual thinking" die Vorstellung des Grenzenlosen, an keine Norm Gebundenen.

Greenberg problematisiert geistreich die Möglichkeiten zeitgenössischer Skulptur. Er kritisiert Minimal Art eindeutig negativ, während er bei Tendenzen zur Konzeptualisierung zwischen Ablehnung und Faszination schwankt. Die Konzeptualisierung verstößt seiner Ansicht nach gegen die Unterscheidung zwischen künstlerischen und nichtkünstlerischen Objektbereichen und gegen jede ästhetische Norm, indem sie das Langweilige kultiviert.[155] Greenberg kehrt über die Aussicht auf eine Konzeptuelle Kunst zu Fragen über Anti-Kunst und ästhetische Indifferenz zurück, für die **Marcel Duchamp** steht - der Antipode des auf abstrakte Malerei fixierten "formal criticism".

In Abschnitt 3.2.1. wurde ein Bogen vom "formal criticism" über Minimal Art zur Konzeptuellen Kunst geschlagen. In diesem Abschnitt ließ sich

zeigen, wie Wollheim und Greenberg der Konzeptuellen Kunst den Weg bereiten: Die kunstinteressierten Kreise in Amerika und England waren darauf vorbereitet. Es gibt nicht nur einen strikten Gegensatz zwischen "formal criticism" und Konzeptueller Kunst[156], sondern auch Annäherungen, allerdings Annäherungen durch Signale aus der Ferne: die Distanz bleibt beziehungsweise sie wird deutlicher.

In dem 1968 beginnenden Diskurs über Konzeptuelle Kunst sind die Begriffe "dematerialization"[157] und "Post-Object-Art"[158] verwendet worden. Verschiedene Äußerungen von Kunstkritikern belegen, daß unter Konzeptueller Kunst das Verschwinden der materiellen Präsenz des Werkes/des "token" hinter seiner mentalen Realisierung als "type" verstanden wird - während Greenberg von "visual information" auch als "token" sprach. Greenberg erkennt eine type-token-Relation: "visual information" enthält sichtbar präsentierte, aber nicht nur formal, sondern auch wegen ihrer Bedeutung werkrelevante Zeichen. Ohne sichtbare Zeichenpräsentation ("token") ist "conceptual thinking" nicht mitteilbar. Der Konzeptuellen Kunst wesentlich freundlicher als Greenberg gesinnte Kritiker behaupten:

"*Bewußtseinskunst als Ideenaktie: die einzige Qualität heißt Mentalität.*"
Georg Jappe[159]

"Conceptual art's ideal medium is telepathy."
Jack Burnham[160]

"...we know that quality exists in the thinking of the artist, not in the object he employs - if he employs an object at all."
Donald Karshan[161]

Für die englisch-amerikanische Künstlergruppe Art&Language handelt es sich hier um zwei Fehler:
1. Um den Fehler, zu meinen,daß es "conceptual thinking" gelinge, Mitteilungen ohne mitteilende Zeichen zu machen. Die Kritik von Art&Language an Lippards Begriff der "dematerialization" bestätigt Greenbergs Gebrauch des Begriffs"visual information", die auch dann, wenn sie "stresses the conceptual nature", sich selbst als visuell erfaßbare "Printed Matter" nicht zum Verschwinden bringen kann. Es sind die einfachsten linguistischen Grundlagen mißachtet worden:

"That some art should be directly material and that other art should produce a material entity only as a necessary by-product of the need to record the idea is not at all to say that the latter is connected by any process of dematerialization to the former." [162]

Materielle Zeichenträger sind die Grundlage aller Zeichen, ebenso derer, die primär durch ihre Bedeutung werkrelevant sind, wie derer, die den Rezipienten auf ihre Präsentationsform/Zeichenform verweisen und von Bedeutungen absehen.
2. Konzeptuelle Kunst ist eine Tendenz, die sich von bisherigen Tendenzen nicht durch Vernachlässigung der physischen Präsenz unterscheiden will, sondern sie stellt eine Fortsetzung der Ausdifferenzierung von Kunstformen um der Kunstformen willen infrage. Dieser Formalismus sieht von einer Auseinandersetzung mit dem im Kontext Kunstbetrieb etablierten 'Konzept Kunst' ab, das Formen als Kunstformen codiert. Bereits Alloway hat in seinem Aufsatz über "The American Sublime" auf den "meaning" verleihenden "preestablished frame"[163] hingewiesen. Greenberg präzisiert dies:

"Experiencing art is never absolute; it always depends in some nature upon the viewer's visual habits, his conception of art and his ability to overstep his limits...I doubt whether any object can have meaning (or even 'presence') outside some preestablished frame of reference."[164]

Wollheim wies die Festlegung des künstlerischen Arbeitsbereichs auf bestimmte Präsentationsformen als Fuktion dieses "preestablished frame" aus, während Art&Language künstlerische Arbeit auf das Niveau einer kritischen Auseinandersetzung mit "preestablished frames" und ihren Restriktionen künstlerischer Arbeit gehoben haben. So wurde eine künstlerische Kritik der etablierten Autorität des "preestablished frame" möglich.
Alloway hat in "Network: The Art-World described as a System" die Funktionen von Kunstwerken und der Kunstkritik im Kunstbetrieb untersucht. Alloways an der funktionalistischen amerikanischen Soziologie orientierter Ansatz nimmt **Niklas Luhmanns** These, daß Kunst ein "autopoietisches Kommunikationsmedium"[165] sei, vorweg. Alloway sieht das Kunstwerk als unterste Stufe in einer Hierarchie von Funktionen. An oberster Stelle sieht er nicht die Kunstkritik, sondern den Ausstellungsbetrieb. Kunstkritik ist nach Alloway zur Leerfunktion geschrumpft: In Texten für Ausstellungskataloge werden von Kritikern keine eigenen Ansätze mehr vorgeschlagen, sondern die Äußerungen des Künstlers über seine Intentionen werden aufbereitet. Das Künstlerinterview hat einen höheren Status als die Kritik erhalten:

"One aspect of the enhanced social status of artists has been an increased attention to their words...In the 60's the (artist's) statement was supplemented, maybe supplanted, by the interview which preserves the virtue of the first person, but on a more conversational level...The support system of the knowledge industry was firmly lined up behind the artists."[166]

Alloway beklagt lediglich den gesunkenen Status der Kunstkritik, kritisiert

aber nicht die hierarchische Verzahnung verschiedener Funktionen im Kunstbetrieb. Damit verläßt er die Position des unbeteiligten Beobachters nicht. Von **Mel Ramsden**, einem amerikanischen Mitglied von Art&Language, wurde Alloway vorgehalten, daß er in einem positivistischen kunstsoziologischen Ansatz gefangen bleibt:

"To initiate enquiry into 'culture' Alloway starts off by treating it as an object of contemplation...and in fact subtly bolsters the status quo because that's what quasi-descriptive accounts do. They speak about problems without including the speaker within them...Regarding the 'product' as a given and then 'the system' following determined 'naturally' is of course ideological too...He treats the problems of formalism, of culture, as a critic's problem, a problem that can be resolved by finding the right interpretation. It is the domain of the middle-man; there is no practice...there is only the middle-ground of unreal half-lit market assessment, veiled under specious 'neutrality'...ending up with a simplistic model of the art-world 'system' as akin to a natural organism which, supposedly, you can't do anything about. Art and Society are subject to material transformation - something which entails that it is 'political', and perhaps political in all sorts of ways."[167]

Ebenso wie **Joseph Kosuth** und Art&Language Kunst-als-Kunst in eine Kunst über die Rolle künstlerischer Arbeit und ihre Resultate im Kunstbetrieb verwandelt haben, hätten Kritiker die formalistische Kunstkritik in eine Kritik der Rolle der Kunstkritik im Kunstbetrieb umwandeln können. Überlegungen von Kritikern zur Kunstkritik verlassen jedoch nicht den Bereich der Diskussion kunstintern etablierter Ansätze und setzen so den institutionellen Kontext, in dem Kunstkritik verbreitet und gelesen wird, als gegeben voraus.[168]

3.2.3. Kunstwerk und Ästhetik

"It is necessary to separate aesthetics from art because aesthetics deals with opinions on perception of the world in general."
Joseph Kosuth 1969[169]

Die unhinterfragte Voraussetzung des "formal criticism", daß Kunstwerke die einzig adäquaten Gegenstände ästhetischer Erfahrung seien[170], ist am schärfsten in der Happening-Szene bestritten worden.

Allan Kaprow, der Urheber des "Happening"-Begriffs, beschreibt in einem 1958 in "Art News" publizierten Artikel, wie die Imagination sich vor **Jackson Pollocks** Gemälden von den Grenzen der Bildflächen löst. Der Betrachter fühlt sich nach Kaprow als Teil eines fiktiven Kraftfeldes aus Farb- und Formbeziehungen: Die begrenzte Bildfläche provoziert zur Imagination eines potentiell unendlichen Bildraumes. Der passive "Zuschauer" wird durch die freigesetzte Imagination zum aktiven, die Bildgrenzen überschreitenden "Teilnehmer".[171] Eine "neue konkrete Kunst" verzichtet auf die "ästhetische Grenze"[172] zwischen Werk- und Realraum. Kaprow entwirft ein Gegenbild zu dem ästhetischen Erlebnis in der passiven, unmittelbaren "confrontation" mit einem begrenzten Objekt: Im Überschreiten der "ästhetischen Grenze" durch aktive Imagination löst sich das ästhetische Erleben vom Werk. Dem Werk kommt nur Anregerfunktion zu, während es im "formal criticism" Anfang und Ende einer ästhetischen Kontemplation ist, die alles Werkexterne nur stören würde:

"Identifying the frontal point of view with the frontality basic to painting their [Braque, Picasso, Kandinsky, Malewitsch] argument rests on the fact that whatever else the picture might be, it is frontal; and the space (of which single-point perspective is one limiting case) guaranteed by this frontality is infinite ...The concentrically aligned stripes of Frank Stella's pictures from 1960 to 1965, building from the perimeters of the works inward their centers, demand a face-on confrontation by the viewer..." [173]

In Kaprows Happening-Notation "18 Happenings in Six Parts" (1959)[174] werden die Mitspieler als "Teilnehmer" bezeichnet, zugleich wird aber auch den "Zuschauern" eine Anweisung gegeben, wie sie sich in den verschieden langen Pausen zwischen sechs aufeinander folgenden Teilen verhalten sollen: aufstehen, Stühle wechseln, applaudieren. Die Zuschauer werden selbst zu "Mitspielern", die sich nur darin von den drei Akteuren je "Part" unterscheiden, daß sie nicht mit Kaprow geprobt haben. Über die geprobten Aktionen der drei gleichzeitigen "Happenings" wird die Imagination der Zuschauer nur vorstrukturiert, nicht aber vorbestimmt.

Der "formal criticism" dagegen gesteht dem 'Meisterwerk' die Autorität

zu, dem Betrachter ein ganz bestimmtes ästhetisches Erleben abzunötigen. Diese autoritäre Rolle durchbricht Kaprow, indem er dem Künstler als Leiter der Happenings nur noch die Funktion des Initiators von "ästhetischen Handlungen"[175] zugesteht. Im Happening sind die ästhetischen Handlungen von "Teilnehmern" und "Zuschauern" an keine normative Ästhetik mehr gebunden. Die Differenz von ästhetischem Handeln und Kunstwerk wird betont und in "Anti-Kunst" aufgehoben.

Betont wird im Happening die Differenz gegenüber der modernistischen Auffassung, daß erst in radikal autonomen Kunstwerken der 'ästhetische Gegenstand' sich zeige. Ästhetisches Erleben wird stattdessen als Bestandteil alltäglicher Einstellungen zur Wirklichkeit ausgewiesen:

"...DAS PUBLIKUM...LERNT ERNEUT ZU LEBEN UND ERFASST DIE PSYCHOLOGISCHE WAHRHEIT DER UMGEBUNG UND VORKOMMNISSE IN DENEN ES GESELLSCHAFTLICHE UND ÄSTHETISCHE PROZESSE ERKENNT."[176]

Indem das Happening die Lebenswelt nicht ausklammert, sondern so restrukturiert, daß die Zeitdimension von Alltagshandlungen in den Vordergrund rückt, muß es auf die "ästhetische Grenze" verzichten, über die das statische modernistische Kunstobjekt das Leben ausgrenzt. Ästhetische Erkenntnis ist nicht mehr identisch mit der Abtötung des Lebendigen im starren, beständigen Kunstwerk und ebensowenig mit einer kontemplativen rezeptiven Haltung. Indem das Happening durch die Organisation nicht-mimetischer, nicht Rollen darstellende Handlungen durch strukturelle Analogie zur Mimesis des Lebens wird und die Mimesis zugleich Teil des Lebens ist (Kaprows Happenings) oder durch Erweiterung des Ready-Made-Konzepts von Objekten auf vorfindbare Handlungen und Situationen das Leben selbst ist (Vostells Fahrten an Ereignis-Orte), wird die Differenz zu alltäglichen ästhetischen Einstellungen und Handlungen so weit wie möglich aufgehoben. Das Happening hat propädeutische Funktion für die Re-Organisation alltäglicher Denk- und Handlungsformen: Das Werk ist selbst eine Re-Organisation von Handlungsformen, die Rezipienten dazu anregen kann, dasselbe zu tun. Mittel zur Anregung für die rezeptive Re-Organisation von Handlungsformen ist im Happening die Einbeziehung von Rezipienten als "Mitspieler" in die Ausführung des Handlungskonzeptes.

Kaprow fördert in seinen Schriften eine rezeptionsästhetische Öffnung, die er in seinen Happenings seit den späten fünfziger Jahren einlöst. Auch Happenings von Künstlern der Pop Art wie **Jim Dine, Claes Oldenburg** und **Robert Rauschenberg** kommt in der Geschichte des Mediums ein hoher Rang zu.[177] Pop Artisten führen schließlich die Überschreitung zwischen Werk- und Realraum sowie die Interaktion zwischen Werk und Rezipienten in den Museumskontext ein.[178] Kritiker des "formal criticism" setzen einen geschlossenen Werkbegriff dagegen. Die Minimal Art thematisiert die Öffnung der 'ästhetischen Grenze' durch die Pop Art - unter anderem in Werken von Robert Rauschenberg, in denen die Grenze vom Gemälde zur Rauminstallation überschritten wird[179] - mit dem vom "formal criticism" bevorzugten nicht-darstellenden und nicht-symbolischen Formenvokabular. Minimalistische Skulpturen werden mit ihren reduzierten, unterkomplexen Formen erst durch das jeweilige Verhältnis zum Ausstellungsraum hinreichend komplex für die ästhetische Betreachtung. Der Betrachter nimmt das Wechselspiel zwischen Skulptur und Umraum nicht stehend in "confrontation" wahr, sondern, indem er um die Skulptur läuft, sich also in der Werkinstallation befindet: Der Umraum wird zum Werkraum.

Die 'ästhetische Grenze' wird in minimalistischen Skulpturen zwar zum Umraum hin überschritten. Da jedoch der Umraum des Werkes der 'funktionslose' beziehungsweise für Ausstellungszwecke reservierte Raum von Galerien und in Museen bleibt, bleibt die minimalistische Überschreitung der ästhetischen Grenze im Unterschied zu den sich ins Kunstexterne auflösenden Happenings nur kunstintern.

Robert Morris sprengte bald das minimalistische Vokabular der Gestalteindrücke hervorrufenden Primärformen zugunsten von Rauminstallationen aus vielen, auf dem Boden eines Ausstellungsraumes verteilten Elementen in verschiedenen Formen, Materialien und Farben.[180] Diese Installationen sollten den Wahrnehmungseindruck der Entropie hervorrufen.[181]

Arbeiten von **William Bollinger, Barry Flanagan, Eva Hesse, Stephan Kaltenbach, Barry Le Va, Robert Morris, Alan Saret, Richard Serra** und **Keith Sonnier**, die wegen ihrer Werkformen aus offenen Materialeigenschaften und beinahe ohne künstlerische Bearbeitung Morris' Definition "Anti-Form"[182] illustrieren können, wurden zu Gruppenausstellungen zusammengestellt.[183] "Anti-Form" avancierte zum Stichwort einer zur Konzeptuellen Kunst gegenläufigen Tendenz der späten sechziger Jahre. Allan Kaprow kritisierte "Anti-Form", da der formalistische Denkrahmen der etablierten Kunst seiner Ansicht nach in musealen Boden-Installationen aus irregulären Materialkombinationen nicht verlassen wird. Nach Kaprow werden unstrukturierte Materialprozesse kunstexterner Happenings in "Anti-Form" von einem kunstinternen Formwillen adaptiert:

"It may be proposed that the context, or surrounding, of art is more potent, more meaningful, more demanding of an artist's attention than the art itself."[184]

Barbara Rose schlägt in "Didactic Art" vor, die beiden Werkbegriffe, die dem Ready-Made und den Normen des "formal criticism" zugrunde liegen, als zwei Extreme in einem Spektrum künstlerischer Möglichkeiten zu verstehen. Keinem der beiden Extreme - unstrukturiertes Ready-Made und in sich geschlossenes, strukturiertes Werk - soll Exklusivitätsanspruch zukommen:

"My quarrell with formal criticism is not that it is inadequate to distinguish quality, but that it blurs every other kind of distinction." [185]

Die Polarität Gestalt-Entropie der (post-)minimalistischen Künstlertheorie ersetzt Rose durch die kunsthistorisch ergiebigere Polarität zwischen der Isolation von Vorhandenem durch Selektion aus einem Kontext einerseits und einer von jeder semantischen Vorbelastung freien Formenkombination andererseits. Aus kunstexternen Kontexten isolierte und in Kunsträume transponierte Gegenstände können Fragen über die Legitimität bestehender Auffassungen über Kunst provozieren. Rose führt als Beleg für eine diese Fragen provozierende "Didactic Art" **Andy Warhols** Siebdrucke an. **Bernar Venets** Blow-Ups von Inhaltsverzeichnissen naturwissenschaftlicher Bücher, neben denen auf einem Sockel das entsprechende Buch präsentiert wird[186], wären die ideale Illustration von Roses Äußerungen über eine antiformalistische Alternative. Von Andy Warhols Siebdrucken zu Bernar Venets Blow-Ups handelt es sich um Transformationen der Ready-Made-Methode, die zu konzeptuellen Fragen nach der Funktion/dem Status von Kunst herausfordern.

Rose konzipiert noch Kunst als Handlungsfeld zwischen vorcodierten Polen. Konzeptuelle Kunst läßt sich jedoch nicht mehr in vorcodierte Konzepte zwängen, da von ihr die Legitimität vorgegebener Funktionen von Kunst hinterfragt wird. Konzeptuelle Arbeiten von **Joseph Kosuth** und **Art&Language** provozieren nicht nur Rezipienten durch Objektkombinationen dazu, die Funktion von Kunst zu hinterfragen, sondern explizieren die kunsttheoretischen Fragen:

"...the limits of visual art are often underlined in enquiries into how we see. The British [Art&Language-]group have noted particularly and with deep interest in the various Gestalt hypotheses that Robert Morris (for example) had developed in the notes on his sculpture-objects. These notes seem to have been developed as a support and an elucidation for Morris' sculpture. The type of analysis that the British group have spent some considerable time upon is that concerning the linguistic usage of both plastic art itself and of its support languages. These theses have tended to use the language form of the support languages, namely word-language, and not for any arbitrary reason, but for reason that this form seems to offer the most penetrating and flexible tool with regard to some prime problems in art today."
Terry Atkinson[187]

"This can be explained partially via what I refer to as the artist's 'how' and 'why' procedure. The 'why' refers to art ideas, and the 'how' refers to the formal (often material) elements used in the art proposition (or a s I call it in my own work 'the form of presentation!')..The 'how' artist is one that relates

art to craft, and subsequently considers artistic activity 'how' construction... At its most strict and radical extreme the art I call conceptual is such because it is based on an inquiry into the nature of art. Thus, it is not just the activity of constructing art propositions, but a working out, a thinking out, of all the implications of all aspects of the concept 'art'."
Joseph Kosuth[188]

In Minimal Art und Anti-Form werden nach der Happening-Anti-Kunst Werk und ästhetischer Gegenstand wieder miteinander verschmolzen, aber die Öffnung des Werkes zum Umraum und der Wechsel von der Produktionsästhetik des "formal criticism" zur Rezeptionsästhetik beibehalten. Auch Konzeptuelle Kunst setzt den Wechsel zur Rezeptionsästhetik voraus - und: Auch Konzeptuelle Kunst tritt in Interaktion mit dem Umraum, allerdings nicht nur auf formaler, sondern auch auf semantischer Ebene. Aus der Notation der Happening-Konzepte für "Mitspieler" und den Plänen der Minimalisten zur Ausführung von dreidimensionalen Objekten in Handwerksbetrieben werden in Konzeptueller Kunst Arbeiten mit Texten, die nicht nur Anweisungen für Ausführungen, sondern auch Theorien liefern. Der 'ästhetische Gegenstand' wird jetzt von Fragen nach der Legitimation der Verwendung des Begriffs Kunst abgelöst. Nicht die Auflösung von Kunstgrenzen steht zur Debatte, sondern die Art der Bestimmung von etwas 'als Kunst', darunter auch die fragwürdige Bestimmung von Kunstobjekten als Vehikel ästhetischer Anschauung im Medium des Visuellen.

Text-Werke von **Joseph Kosuth** und theoretische Texte der Künstlergruppe **Art&Language** stoßen von innen - nicht wie die Happenings von außen - an die Grenzen der Kunst, indem sie die Art der Bestimmung der Funktion von Kunst infrage stellen.

Da die Kunstkritik und die Künstlertheorie noch nicht den Paradigmenwechsel von der Bewußtseins- zur Sprachphilosophie vollzogen haben, bauen Art&Language und Joseph Kosuth mit dem künstlerischen Nachvollzug dieses philosophischen Paradigmenwechsels auch einen "time lag" der philosophischen Grundlagen der Kunsttheorie ab.[189] Wenn in Texten von Art&Language und Joseph Kosuth aus der nichtästhetischen theoretischen Grundlagen-Diskussion kunsttheoretische Konsequenzen gezogen werden, dann wird fragwürdig, ob zur Bestimmung der Kunstgrenzen überhaupt eine Bestimmung des Ästhetischen vorausgesetzt werden muß. Weder eine medienunabhängige Bestimmung des Ästhetischen in der Tradition des Idealismus noch eine medienbezogene Bestimmung, wie sie in der englischsprachigen Philosophie betrieben wird[190], erscheinen als Grundvoraussetzung einer Bestimmung von Kunst. Kosuth bestätigt die Trennung von ästhetischem und Kunstgegenstand:

"When objects are presented within the context of art (and until recently objects always have been used) they are as eligible for aesthetic consider-

ation as are any objects in the world, and an aesthetic consideration of any object existing in the realm of art means that the object's existence or functioning in an art context is irrelevant to the aesthetic judgement." [191]

Als Grundvoraussetzung wird in Konzeptueller Kunst thematisiert, welche semantische Komplexität ein Werk besitzen darf: Dürfen/können/sollen Werke die Schwelle der unmittelbaren Anschaulichkeit überschreiten zu theoretischen Abstraktionen, die auf kein anschauliches Element zurückführbar sind? Können rein theoretische Bestimmungen und damit selbstbezügliche reflexive beziehungsweise metasprachliche Zeichensysteme zum Gegenstand der Kunst werden? Fragen nach Formen der Kommunikation über Kunst im Kunstbetrieb treten vor Fragen nach der Ästhetik und dem Verhältnis zwischen Kunst und Leben. Die "theoretische Praxis" der kritischen Überprüfung soll nach Art&Language zum Bestandteil einer Institution Kunst werden, die Alternativen zu ihren eigenen Konventionen zu finden in der Lage ist. Die Dialektik von Bewegung und Gegenbewegung soll nicht nur in die Institution Kunst integriert werden, sondern die Institution Kunst soll aus dieser Dialektik bestehen, indem sie sich laufend selbst redefiniert.

Art&Language setzen sich mit Theorien auseinander, die zur Reduktion der komplexen Beziehungen zwischen Zeichenprozessen und Welteinstellungen entwickelt wurden. **Sol LeWitt** dagegen bleibt dem Anschaulichen verhaftet: Er betont die Unreduzierbarkeit visueller Komplexität im Medium des Visuellen, dem seine künstlerische Tätigkeit verhaftet bleibt.[192] LeWitt verzichtet auf die Fiktion des Schönen als unmittelbare Anschauung der Idee.[193] Konzeptuelle Kunst verweist Konzeptionen vom Kunstwerk als Medium eines positiv bestimmbaren Ästhetischen in ihre Schranken. 'Ästhetische Indifferenz' ist der Begriff für eine auch von LeWitt vertretene Haltung, die jeder positiven Artikulation des Ästhetischen aus dem Weg geht, gleichwohl aber die Vorstellung von der Möglichkeit des Ästhetischen beibehält.

Die fast monochrome Malerei von **Ad Reinhardt** und **Robert Ryman** - beim ersteren in Schwarz, beim zweiten in Weiß[194] - steht nach **Kasimir Malewitsch** für diese unbestimmte Negation von Definitionen des Ästhetischen. Auch Arbeiten von **Mel Bochner**[195] und Sol LeWitt provozieren mit seriell geordneten Skulpturen, Wandgemälden und Installationen, die Zwei- und Dreidimensionales kombinieren (Abb.11,12,16), die Frage nach dem 'ästhetischen Gegenstand' durch 'ästhetische Indifferenz': Das Ästhetische ist das Unbestimmbare.

In Konzeptuellen Foto-Texten und Text-Arbeiten dagegen wird die Frage nach dem 'ästhetischen Gegenstand' zum 'Verschwinden' gebracht - um das Ästhetische um so deutlicher als schlechthin Unbestimmbares aufscheinen zu lassen. Ästhetisches kehrt schon in den Installationen von Kosuth's Arbeiten der 1. Investigation in Ausstellungen wieder: Das Schwarz

der negativen Blow-Ups und das Verhältnis zwischen diesen schwarzen Flächen in bestimmter, den Ausstellungsraum einnehmender Größe zur weißen Wand und zum weißen Text ist äußerst sublim.[196] Doch diese Ikonizität war noch unfreiwillig:

"I stopped the dictionary series in 1968. The only 'exhibition' I ever had of them was last year in Los Angeles at Gallery 669 ... The show consisted of the word 'nothing' from a dozen different dictionaries. In the beginning the photostats were obviously photostats, but as time went on they became confused with paintings, so the 'endless series' stopped. The idea with the photostat was that they could be thrown away and then re-made - if need be - as part of an irrelevant procedure connected with the form of presentation, but not with the 'art'." [197]

"While certain of the elements I use in my investigations are of more importance than others, it is not possible to construct a mental image or 'icon' from the elements used - as you could in my work of a couple years ago." [198]

Die auf hinreichenden Abstand an der Wand hängenden schwarzen Blow-Ups von Kosuth unterscheiden sich in der musealen Präsentationsweise nicht von einer Ausstellung mit Ad Reinhardts "Black Paintings"(1956-1967)[199]: Beide Male ergeben sich Reihen schwarzer Rechtecke auf weißen Wänden. Kosuth macht aus Reinhardts "inexplicable icons"[200] "icons with iconography"[201], sich selbst erklärende Ikonographie. Die Künstlergruppe Art&Language verkennt den Umschlag jeder noch so systematischen Zeichenpräsentation ins Ästhetische nicht, sondern thematisiert ihn ab 1973[202] in selbstbezüglicher Reflexivität: Die Wiederkehr des in Indices verschwundenen 'ästhetischen Gegenstandes' in der Form der Präsentation dieser "Indices" wird nicht geleugnet, sondern programmatisch bekannt. Nach 1975 wird unreduzierbar Ikonisches auch bei Kosuth zum Programm: 'Sehen' wird nicht mehr gegen 'Lesen' ausgespielt, sondern nach dem Vorbild der Art&Language-Posters "Dialectical Materialism: El Lissitsky"(1974; Abb.23)[203] wird eine Dialektik des "Seeing/Reading"[204] initiiert.

Die Wiederkehr des "ästhetischen Gegenstandes" in Kunstwerken macht jedoch die systematische Trennung zwischen Kunstwerk und Ästhetik nicht rückgängig. Die ästhetische Einstellung wird nach wie vor nicht so bewertet, als bedürfe sie der Kunstwerke, doch wird es jetzt als wichtig erachtet, daß Kunst sich unter anderem auch mit ästhetischen Einstellungen auseinandersetzt, die im Auf- und Abbau von Semantik eine Rolle erhalten.

Die Komplexierung von Zeichenbedeutungen bedarf der mitteilenden Zeichenfunktionen, während die Dekomplexierung von Zeichenbedeutungen über den haptisch faßbaren Eigensinn von Zeichenformen geschieht: Das Ästhetische wird ab 1973[205] in konzeptuellen Präsentationsformen artikuliert, die eine Dynamik von Konstruktion und Dekonstruktion semantischer Komplexität provozieren.

Die Konstruktion komplexer semantischer Bezüge erst erzeugt das Material für die Dekonstruktion: Das Display von Lesbarem in Ausstellungsräumen ist sichtbar - und das Sichtbare kann eine Eigendynamik in der ungewohnten räumlichen Textpräsentation erhalten. Das Visuelle kann in einem Spannungsverhältnis zum Lesbaren stehen:Aus konzeptueller Sprachkunst wird eine Sprachraumkunst. 'Solche Sprachräume'[206], die Semantisierung und Raumbezüge zueinander ins Verhältnis setzen, gab es vorher bereits in Installationen von Allan Kaprow und **Marcel Broodthaers**[207]: jedoch spielte dabei das konstruktive, zugleich dokonstruierbare Moment von Zeichenrelationen auf semantischer Ebene noch nicht die Rolle, die es in Konzeptueller Kunst als werkinterner Prozeß des Auf- und Abbaus von Zeichensystemen spielt.

3.2.4. autoritäre Kunstkritik versus offener Dialog

Kunstwerke werden im "formal criticism" zu Anhaltspunkten für die ästhetische Urteilskraft des Kritikers. Der 'ästhetische Gegenstand' 'zeigt' sich nach der kantianischen Auffassung Greenbergs nur in der unmittelbaren Rezeption. Kunstwerke, in denen alles die Unmittelbarkeit Störende, also jede Interferenz mit Werk- und Kunstexternem, getilgt wurde, sind für den Kritiker Anläße, seinen "Geschmack" zu schulen. "Modernistische" Kritiker haben das Selbstbild, Teil einer Elite zu sein, deren Mitglieder ihre professionelle Geschmacksschulung mit jedem Urteil aufs Neue beweisen. 'Meisterwerke' werden von modernistischen Kritikern nach dem Kriterium ausgewählt, wie gut sie der Erkenntnis der Erscheinung des Ästhetischen im Visuellen dienen können. Obwohl die modernistischen Kritiker das unmittelbare Erlebnis des ästhetischen Gegenstands durch Versprachlichung der künstlerischen Formenwelt rationalisieren, will sich ihr Expertendiskurs der Kritik von Laien, die diese Rationalisierung nachzuvollziehen sich bemühen, entziehen: Ohne die ästhetische Erfahrung, die Experten durch die zeitintensive Schulung in der unmittelbaren Anschauung erlangen, soll es nach modernistischer Auffassung dem Laien unmöglich sein, Kritik am Expertendiskurs zu üben.[208] Aus dem Expertenstatus und der Nicht-Vermittelbarkeit des kritischen Urteils ergibt sich für modernistische Kritik das Recht, ästhetische Postulate zu verkünden und zu erwarten, daß diesen Postulaten außerhalb des Expertendiskurses normative Gültigkeit zukommt. Der Expertendiskurs über die 'Meister' moderner Kunst schreibt sich somit eine für die Kunstöffentlichkeit bindende Kraft zu. Über dieses Selbstbild von professionellen Kunstkritikern schreibt **Donald Kuspit**:

"...it is the self-reflexive activity of god, his narcissistic self-justification."[209]

Das Interesse des Kunsthandels, Künstler zu Stars aufzubauen, und das Anliegen des "formal criticism", Künstler zu finden, deren Werke als Pioniertaten auf dem Weg der Moderne zur Perfektionierung der ästhetischen Urteilskraft in visuellen Medien ausgegeben werden können, lassen sich in Übereinstimmung bringen - und dies geschah unter anderem zwischen dem Galeristen **André Emmerich** und den Kritikern **Greenberg, Fried** und **Moffet.**

In Artikeln der Kritikerin **Lucy Lippard**, der Künstler **Donald Judd** und **Joseph Kosuth** ist die Autorität der empirisch-kritischen Urteilskraft einzelner Kritiker durch die Vorstellung von einem nach außen geschlossenen Expertendiskurs ersetzt worden, in dem festgesetzt wird, was 'als Kunst' gilt. So schreibt Lippard:

"How much the nonprofessional art audience gains from the most thoroughly

considered discussion of specialized issues is another story. For, like the making of art, criticism is basically self-indulgent...A committed, and even professional, audience is ultimately the committed critic's only audience."[210]

Und Kosuth meint:

"The audience of conceptual art is composed primarily of artists - which is to say that an audience separate from the participants doesn't exist. In a sense then art becomes as 'serious' as science or philosophy, which don't have 'audiences' either."[211]

Paradigma ist **Marcel Duchamps** Zuschreibung des Status Kunst an ein Alltagsobjekt - Dazu Lippard:

"The question 'Is it art?' is no longer paramount. The ramifications and refinements of Duchamp's fifty-year-old assertion that anything is art if the artist says it is, have made the query beside the point. The question boils down to 'Is it good or bad art?' and also, perhaps, 'Who are the artists?'"[212]

Daran schließt Kosuth an:

"A work of art is a tautology in that it is a proposition of the artist's intention, that is, he is saying that that particular work of art i s art, which means, is a d e f i n i t i o n of art. Thus, that it is art is true a p r i o r i (which is what Judd means when he states that 'if someone calls it art, it's art')."[213]

Im Unterschied zum "formal criticism" ist jetzt nicht der Kritiker, der Künstler anweist, in welcher Präsentationsform sie Mittel für Expertenzwecke zu schaffen haben, der Statusdefinierende, sondern der Künstler. Lippard schreibt über das Verhältnis Künstler - Kritiker:

"But since the artist himself legislates as to what constitutes art, the critic's role is descriptive rather than prescriptive."[214]

Der Künstler bestimmt, was Kunst ist, und teilt diese Bestimmung mit. Wenn diese Bestimmung vom Künstler zusammen mit einer sie legitimierenden Argumentation mitgeteilt wird, dann übernimmt der Künstler den kritischen Diskurs:

"The writing artist is doing the same sort of thinking on paper that the critic does, employing the same sort of dialectical process through the same articulation and conscious understanding of the issues, though his s e l f - criticism will lead to action. In his work, the artist reserves the right to change his mind; in his writing too, he can provide his own context and maintain

a rare independence from the stream of critical opinion."
Lucy Lippard[215]

"Does 'conceptual art' come up for the count as a possible sector of art-theory?"
Terry Atkinson[216]

"At its most strict and radical extreme the art I call conceptual is such because it is based on an inquiry into the nature of art...Because of the implied duality of perception and conception in earlier art a middle-man (critic) appeared useful. This [conceptual] art both annexes the functions of the critic, and makes a middleman unnecessary."
Joseph Kosuth[186]

Umgekehrt wird der Kritiker, der ebenfalls Definitionen von Kunst vorschlägt, zum Künstler - **Terry Atkinson** stellt die Frage:

"'Does art-theory come up for the count as a possible sector of 'conceptual art'?'"[218]

Künstler sehen jetzt ihre Hauptaufgabe darin, "Propositionen" über den Status von Kunst zu machen, und Kritiker/-innen wie Lucy Lippard sehen ihre Funktion darin, die Vielfalt von künstlerischen "Propositionen" zu sichten, nicht aber - wie noch im "formal criticism" - das 'letzte Urteil' über Werke zu fällen.

Stellt man sich den Diskurs von Künstlern und Kritikern nicht nur als einen vor, in dem Bestimmungen auf Bestimmungen folgen, als folge ein Monolog dem nächsten, sondern als einen, in dem Alternativen zur Kenntnis genommen und im Dialog kritisch überprüft werden, dann fällt auch - was Lippard und Kosuth in den sechziger Jahren entging, aber von ihnen in den siebziger Jahren korrigiert wurde - die Schranke der Undurchdringbarkeit des Expertendiskurses für Laien. Es geht um den Austausch von Argumenten, wobei deren Rationalität entscheidet, und nicht um eine nur Experten mögliche ästhetische Erfahrung oder ein soziales Privileg einer Gruppe innerhalb der Kunstwelt für normative Setzungen. Auf diese Dialogebene stellen die Mitglieder von Art&Language ihre Gruppenarbeit und entwickeln eine Kritik an argumentativ nicht haltbaren Paradigmen innerhalb der Kunstwelt.

Art&Language beziehen in ihre Kritik der Kunstwelt das Privileg eines Experten-Sonderstatus für Fragen des "taste" ("formal criticism") ein, dessen Befürworter sich im Kunstbetrieb bis in die frühen siebziger Jahre eine Zuhörerschaft sichern konnten:

"The critics and artists engaged in such established activities are thus

satisfied with the 'specialized' elaboration of the existing model and are ignorant of any need to create alternate 'possible' models. In other words, these critics and artists agree to perpetuate the established model as it is. Their criterion of 'value' is internalized: i.e., to 'succeed' within the known model - they thereby loose sight of externalized realms of value." [219]

Dem Warencharakter von Kunstobjekten dient eine Kombination aus popularisierbaren Meistermythen und privilegierten Einsichten. Anforderrungen an den Intellekt des Rezipienten sind gegenläufig zur Fetischisierung von Kunstobjekten:

"One of the advantages of this [critical] specialization is a certain methodological neatness (a rationalization unthinkable without specialization). Its disadvantages are the exemption of certain areas of knowledge, various elements in the ideology - especially specialization itself - from revision. There is no reason to assume such exemption is right or wrong." [220]

Der von der Kunstöffentlichkeit abgehobene, seine Prämissen unhinterfragt fortschreibende Expertendiskurs ist Teil einer institutionalisierten Strategie der Auratisierung von Kunstobjekten:

"Autonomy has been called the specialist's ideology." [221]
"As long as there are works of art dealing in terms of quality rather than meaning, there will be a secure role for descriptivistic art-criticism. Such 'interpretations' will continue, presumably ad infinitum, without ever needing to deal with meaning. This may be one consequence of the kind of market-system. Meaning is ignored as an art-work absorbed by the market; 'quality' is the currency of the market, not meaning, hence most art deals in quality." [223]

Mit der Sonderstellung von Experten, die über die Qualität künstlerischer Form urteilen, gewinnen auch die Objekte, die unter formalen Aspekten als Gesprächsthema für Experten sich als ergiebig erweisen, eine Sonderstellung. Diese Sonderstellung bestimmt den Marktwert von Kunstwerken in Amerika wesentlich stärker als in Europa mit - kritische Legitimation und Marktwert sind dort untrennbar, das heißt kein Marktwert ohne positive Kritik von einem der Kritiker-Stars:

"...trade journals distribute art in the form of criticism which is to say style." [223]

Legitimition können Kritiker 'liefern', deren Artikel von einem großen Teil des Kunstpublikums gelesen werden. Diese Öffentlichkeit wird über Medien der Bewußtseinsindustrie angesprochen, ist also selbst schon Teil des Marktes: Publiziert wird, wovon sich Redaktionen von Zeitungen und Zeitschriften ein Leserpublikum und Annoncen versprechen.[224]

Kunstmuseen, in Amerika privat finanziert, geben nur jungen amerikanischen Künstlern Gelegenheiten für Retrospektiven, die über Galerieausstellungen und Ausstellungen in europäischen Museen sich einen Namen machen konnten: Ihr Name verspricht dann den Trustees eine lukrative Gelegenheit zur Kapitalanlage zu sein, da dieser Marktwert bei einer amerikanischen Anerkennung des Debüttanten steigen wird. Sammlungsankäufe vor der geplanten Ausstellung und Pushen des angekauften Künstlers durch Ausstellungen im eigenen Haus sind die naheliegenden Aktivitäten. Die Verbindungen zwischen Kunst und Kritik werden also in Amerika von privaten Interessen - von Eigentumsinteressen - in einer ungleich offeneren Weise als in Europa gelenkt.

Vielleicht erscheint Künstlern der Kontakt zum Galeristen primär vom Wettbewerb der besseren Ware in einem " production market" [225] geleitet. Tatsächlich ist für Galeristen der im "exchange market" erzielbare Preis, kaum die Qualität des Objektes entscheidend - dazu **Ian Burn**:

"...in pre-modern-capitalism, man didn't differentiate between the time he spent working and the time he devoted to other social occupations - this would seem to add another argument to a point I've made elsewhere, that the economic principles adhered to by modern artists are 'out of phase' with the economic world we have been born into, and reflect an earlier, more atomistic stage of competitive market capitalism. That is, the production market we work in is atomistic and competitive, while the exchange market is monopolistic - and speculation in the exchange market makes the situation so fluid there is not able to be a stable estimate of the production value of a work of art. This means we [as artists] don't have voice, much less bargaining power, in the art economics." [226]

Im "exchange market" sind Innovationsleistungen zwar substituierbar durch andere Innovationsleistungen, aber zur Durchsetzung gegenüber konkurrierenden Produkten sind Innovationen unverzichtbar. Aus der künstlerischen Avantgarde als Gruppe von 'Vorreitern', die das Etablierte hinter sich lassen, ist eine brauchbare Produktivkraft zur Bedarfsweckung im Kunsthandel geworden:

"...the innovator is considered as n e c e s s a r y, a logical mechanism in the system, creating more division of labor by creating other means of production and thus achieving a temporary monopoly. Which again entails more production, larger markets and maximal profits...the constant dynamic behind market expansion. Consequently, in art, innovation becomes an even more tyrannical 'logic': s i n c e i t h a s b e e n t o a d h e r e t o a f a l s e m o d e l o f t e c h n o l o g i c a l p r o g r e s s. Thus the market capitalizes on 'innovation' for its own sake, as strictly a profit-maximizing factor, transforming it into a rather blatant however prestigious commodity on

the market. I'm certainly self-consciously familiar with how 'high art' has been rhetorically infected with the need to innovate and of myself being made to feel the pressure to innovate, on pain of extinction."[227]

Der Tauschmarkt besteht unter anderem aus Subsystemen, das die Öffentlichkeit nur scheinbar über Produkteigenschaften unterrichtete, tatsächlich aber handelswertorientiert sind. Das Produkt ist nicht als Manifestation eines künstlerischen Konzeptes, sondern als Lieferant von Zeichenmaterial relevant, das an 'als Kunst' Vorcodiertes anschließbar ist. Es kommt darauf an, daß es verwertbare Vorcodierungen und via Scheinnovitäten Anschlußmöglichkeiten an diese Vorcodierungen gibt, nicht in konzeptueller Reflexion darauf, welche Vorcodierungen wie problematisiert werden.

Die kontemplative Sicht[228] auf unmittelbare Erfahrungen mit dem materiellen Körper 'Kunstwerk' im "formal criticism" und in der Minimal Art ist das Komplement zur Funktion dieses Körpers als Zeichen für einen Tauschwert in einem Marktsystem. Die kontemplative, am "material - object - paradigm" orienterte Kritik und Künstlertheorie dient der Umwandlung von Körper in Wertzeichen, indem sie eine von allem Sozialen befreite "Geschichte der Objekte"[229] konstruiert, die über die Methode des Vergleichs mit bereits anerkannten Werken Kriterien liefert, mit denen Neues an Etabliertes 'angeschlossen' und damit etabliert werden kann. Die kontemplative Kritik und Künstlertheorie hat ihre Aufgabe erfüllt, wenn das Neue als Fortsetzung einer Kette von Meisterwerken etabliert werden konnte:

"The Pollock doesn't compete, it's cannonized. That's the whole idea, it enters 'history'."[230]

Art&Language versuchen, die Kunstöffentlichkeit für die Schlüsselstellung von Kapitalinteressen im westlichen Kunstbetrieb zu sensibilisieren. Das Problem für Art&Language ist, wie einer Kunstöffentlichkeit, die sich an die Lenkung durch Massenmedien und die Kunstförderung durch Sammler und Sponsoren gewöhnt hat, die Differenz zwischen Fremd- und Eigeninteressen an Kunst aufgezeigt werden kann, wenn die Eigeninteressen infolge der öffentlichkeitswirksam arbeitenden, ökonomisch geleiteten Fremdinteressen entstanden sind. Die Erkenntnis, daß die eigenen Interessen nur privatisierte Brechungen von Aspekten einer am wirtschaftlichen Erfolg orientierten Bewußtseinsindustrie sind, ist unbequem und es ist schwierig, der bequemeren Reaktion zuvor zu kommen, den tatsächlichen Zusammenhang von Kapital und industrieller Kultivierung zu verdrängen, statt aus der Erkenntnis heraus andere Wege zu suchen. Die hohe Akzeptanz passiv konsumierbarer Kunst ist kaum durchbrechbar - denn: Die Argumente für alternative, sich gegenseitig in ein kritisches Licht rückende Kunstkonzepte müssen, wenn sie überzeugen sollen, sich auf die bisherige Konsumentenhaltung und die kritische Sprache beziehen, die dem Kunstpu-

blikum vertraut ist. Da jedoch die etablierte kritische Sprache alternativen Kunstkonzepten gegenüber sich abschottet, und zum Anreiz von Kunstkonsum geschaffen wurde, taugt die etablierte Sprache über Kunst nicht, um mit ihr alternative Kunstkonzepte zu vermitteln:

"By addressing yourself t o an audience, can you avoid your remarks serving to d e f i n e that audience? Of course, there are situations when it is not only important but unavoidable to utilize this as a strategy...for example, when you are trying to polarize certain prevailing social conditions along a different axis than is presently available. In such cases, you can't avoid defining that 'audience' since you are, in effect, 'creating' it...or presupposing it as a p o s s i b l e audience. But, at the same time, taking an audience as given is one way of guaranteeing its perpetuation, since to a large extent that means accepting as given the social relations of this audience. The idea of working to change those social relations means treating this audience as problematic, it means (I think) not trying to define the same audience but presupposing a different audience."[231]

Konzeptuelle Kunst konnte wegen ihrem Reflexionsanspruch ein Publikum nur an der Peripherie des Kunstbetriebs finden.Um durch Kritik ins Zentrum des Kunstbetriebs 'aufzusteigen', von dem aus "series of festivals" organisiert und Kunstinteressenten 'geschaffen' werden, müßte Konzeptuelle Kunst entweder ihre eigenen Ansprüche durch "festival"-Ansprüche ersetzen und damit sich selbst aufgeben, oder die Künstlergruppe besteht auf ihren kritischen Ansprüchen, dann bleibt sie mittellos gegen die Resistenz etablierter Meinungen:

"What will you have: expansion or implosion, celebration or shame, art as a series of festivals or art as a project of work?"[232]

Dieser letzte Satz in der bislang letzten, 1985 erschienen Nummer der Zeitschrift "Art-Language" zeigt, wie groß die Zweifel geworden sind -zehn Jahre nach der oben zitierten Hoffnung von Ian Burn, Offenheit für kritische Argumente beim Publikum zu erreichen, indem sein Bewußtsein verändert wird. Inzwischen ist nicht mehr eine autoritäre Kunstkritik, sondern ein spektakelorientierter Kunstbetrieb - "a series of festivals" - die Ursache für kritische Reflexionen über den Kunstbetrieb.

3.3. Ausstellungen

3.3.1. Der Galerist Seth Siegelaub

Der Galerist **Seth Siegelaub** wurde bekannt als Promoter einiger Konzeptueller Künstler. Siegelaub hat die Gruppenausstellung "January 5-31. 1969" mit den bis dahin unbekannten Konzeptuellen Künstlern **Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth** und **Lawrence Weiner** organisiert. Interviews, die aus Anlaß der Ausstellung mit diesen vier Künstlern im "Arts Magazine" und weiterer Interviews mit denselben Künstlern in der Katalogzeitung zur Düsseldorfer Ausstellung "Prospect 69" publiziert wurden, haben in der Öffentlichkeit den Eindruck von einer zusammengehörenden Gruppe hervorgerufen.[233] Es handelt sich nicht um eine Künstlergruppe mit einem gemeinsamen kunsttheoretischen Programm, sondern um ein Galerieprogramm. Die Bezeichnung 'Siegelaub-Gruppe'[234] gibt dies wieder. Alle Künstler der Siegelaub-Gruppe kombinieren Worte, Fotos und andere Elemente zu Präsentationsformen jenseits der tradierten Kunstgattungen Malerei und Skulptur. Die Arbeiten von Künstlern der Siegelaub-Gruppe verweisen zwar Rezipienten auf konzeptuelle Aspekte, die Künstler erklären diese Aspekte aber bestenfalls spärlich. Lediglich Kosuth hat diese konzeptuellen Aspekte in Künstlertexten ausführlicher erklärt und in einigen Fällen diese Erklärung zum Bestandteil des Werkes gemacht. Kosuth ist der einzige Künstler der Siegelaub-Gruppe, der sich um die Ausarbeitung einer konzeptuellen Künstlertheorie bemüht hat.

Siegelaub hat mit seinen (Anti-)Ausstellungen eine konzeptuelle Form der Präsentation von Kunstwerken entwickelt: Der Katalog enthält alle Informationen, weshalb die Ausstellung zum Annex/Appendix des Katalogs wird, da die Autopsie von Originalen sich erübrigt:

"The use of catalogues and books to communicate (and disseminate) art is the most neutral means to present the new art. The catalogue can now act as primary information for the exhibition, as opposed to secondary information a b o u t art in magazines, catalogues, etc., and in some cases the 'exhibition' can be the 'catalogue'."[235]

Dank Siegelaubs früher und medienwirksamer Präsentation von Konzeptuellen Künstlern in Katalogform kann eine Geschichte der Durchsetzung Konzeptueller Kunst die Aktivitäten Seth Siegelaubs in den späten sechziger Jahren nicht unberücksichtigt lassen. Im folgenden werden nicht alle, sondern die wichtigsten 'konzeptuellen' Ausstellungs-/Katalogprojekte von Sie-

gelaub vorgestellt.[236]

Im November 1968 hat Siegelaub eine Broschüre mit Arbeiten von **Douglas Huebler** herausgegeben.[237] Einem Ausstellungskatalog vergleichbar enthielt die Broschüre eine Liste mit mehr Werknummern als Werkabbildungen - doch es gab keine Ausstellung.

In dem Ende 1968 von Seth Siegelaub und John Wendler herausgegebenen "Xerox-Book"[238] wurden **Carl André, Robert Barry, Doulas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt** und **Robert Morris** je 25 Seiten zur Verfügung gestellt. Das Buch wurde mit Kopiergeräten vervielfältigt. Kopiert werden konnte damals nur in Schwarz-Weiß. Große dunkle Flächen und differenzierte Grau-Abstufungen sind von den Kopiermaschinen der sechziger Jahre noch auf Umrißlinien reduziert worden. Die Künstler mußten in ihren Konzepten das Vervielfältigungsmedium berücksichtigen. So waren die Künstler gezwungen

1. entweder ein 'Ur'-Realisat mit Rücksicht auf die Vervielfältigungsqualität herzustellen, oder
2. ein Konzept vorzuschlagen, das nur mittels Kopierverfahren realisierbar ist.

In 2. genügt ein Konzept, das Anweisungen an Ausführende enthält, während in 1. die künstlerische Arbeit aus der Herstellung einer kopierbaren Mutter-Realisation besteht. Die beiden Aspekte Reproduktionsmedium Kopie und die Trennung von Konzept und Realisation treffen sich unter anderem darin, daß bei 2. in der Umsetzung vom Konzept durch Fremde in die Präsentation und - bei 1. und 2. - in der Reproduktion Abstriche von Nuancierungen gemacht werden müssen. Das "Xerox-Book" bringt diese beiden Aspekte Reproduktionsmedium und Konzept/Realisation zusammen.

Carl Andrés Beitrag besteht aus einer pro Blattseite stetig um 1 von 1 bis 25 steigenden Menge von Quadraten, die ohne Ordnung auf dem Blatt verteilt sind. Einziges Ordnungskriterium ist, daß kein Quadrat sich mit einem anderen überschneidet. Ein Quadrat ist zusammen mit dem jeweils vorangehenden Blatt auf die Glasplatte des Kopiergerätes gelegt worden. Die bereits kopierten Quadrate addieren sich pro Seite mit dem jeweils neu angeordneten Quadrat, bis dasselbe Quadrat auf einer Blattseite 25 mal wiederholt zu sehen ist. Das Helligkeitsgefälle der Quadratumrisse zwischen der ersten und der fünfundzwanzigsten Kopie ist dank - nach heutigen Kriterien - sowieso schlechter Reproduktionsqualität nicht auffallend.

Robert Barry wiederholt in "One Million Dots" dasselbe Punkteraster auf allen 25 Seiten. Das Punkteraster war auch für die damaligen Maschinen mit geringem Qualitätsverlust reproduzierbar. Ein Punkteraster, wie es Barry anwendet, besteht aus Wiederholungen desselben Urelementes, eines Punktes, in regelmäßigen Abständen. Die Punkt-für-Punkt-Abzählbarkeit, die der unter das erste Raster geschriebene Titel impliziert, und der visuelle

Gesamt-Eindruck von jedem einzelnen der 25 mal gleichen Punkteraster sind zwei Rezeptionsebenen. Die 'Differenz' zwischen den beiden Rezeptionsebenen wird in keinem Dritten aufgehoben.

Der Beitrag von **Joseph Kosuth** besteht aus einem über die 25 Seiten verteilten Text, der eine mögliche Fotodokumentation der Herstellung des "Xerox-Book" und des fertigen Buches beschreibt.[239] Kosuth verweist im "Xerox Book" auf dem Buch Vorausgehendes - den Herstellungsprozeß - und die nachkommende Fotodokumentation, in der der Herstellungsprozeß und das Hergestellte vorgestellt werden sollen. Kosuth reduziert Zeichenprozesse auf selbstreferentielle Aspekte, indem die Zeichen über die Realisation ihrer eigenen Präsentation informieren. Indem der denotierte Gegenstand (Herstellung und Resultat "Xerox-Book") beim Medienwechsel von der realisierten Buchbeschreibung zur zu realisierenden Foto-Dokumentation derselbe bleibt, wird Bedeutung um ihrer selbst willen thematisiert. Der Informationswert ist 'null', aber er ist dies nicht durch eine Dekonstruktion der im Sprachgebrauch konventionalisierten Koordination von Zeichen mit Bedeutungen, sondern durch das sich selbst denotierende Zeichen: Die Zeichen referieren über Zeichenbedeutungen auf ihre eigene Präsentationsform im Medium "Xerox-Book". Die Komplikation durch die Aufsplitterung der Selbstreferenz in ein Vergangenes (Herstellung), Gegenwärtiges (Xerox-Book) und Zukünftiges (Fotodokumentation) ändert nichts am Informationswert. Das "Xerox-Book" referiert auf sich als Referens einer zukünftigen Fotodokumentation. Das auf mögliche Fotodokumentrealisationen referierende Medium der Konzeptpräsentation in Buchform antizipiert sich bei Kosuth's Beitrag als Referent einer zukünftigen Realisation des Konzeptes.

Kosuth konzeptualisiert in sich selbst rücklaufende Zeichenprozesse, die Zeichenexternes ausklammern. Dank der Reflexion provozierenden Selbstreferenz bleibt auch Kosuth's postavantgardistisches (weil nicht Kunstgrenzen überschreitendes und nicht den Eigensinn des Ästhetischen ausdifferenzierendes) Projekt im Denkrahmen der Moderne.[240]

Kosuth's Beitrag zum "Xerox-Book" hat eine artistische Form, da er nicht direkt sagt, für welche kunsttheoretische Einstellung er steht, sondern über ein Sprachmodell - das der Beschreibung von Auszuführendem und Ausführung - auf ein Kunstmodell - das der Setzung von etwas 'als Kunst' durch verbale Definition und das Positionieren in einem Präsentationskontext (Kosuth's Konzept einer Fotodokumentation bezieht die Realisation aller Beiträge des "Xerox Book" ein) - verweist: Beiden Modellen liegen Akte des Setzens/Konzipierens von etwas in einem größeren Rahmen, durch den das Gesetzte Bedeutung erhält, zugrunde. Die ausschließlich theoretischen Arbeiten derselben Zeit von **Art&Language** verzichten auf alles Artistische und sagen direkt, welche Schlüße für Kunstmodelle aus Zeichentheorien zu ziehen sind.

Siegelaubs Publikationskonzept für das "Xerox-Book" schafft keinen den

Beiträgen der Künstler übergeordneten programmatischen Rahmen. Kosuth setzt Sprache als System von semantischen I d e n t i t ä t e n (verbale Zeichen mit referentiellen Funktionen beziehen sich auf fotografische Zeichen mit referentiellen Funktionen, die sich auf das Medium der Präsentation der verbalen Zeichen beziehen) ein, während Barry auf die D i f f e r e n z zwischen der Text-Information "One Million Dots" und den optisch wahrnehmbaren Punktefeldern verweist. Barrys und Kosuths Beiträge verweisen auf entgegengesetzte künstlerische Konzepte im Umgang mit Sprache. Die Beiträge der Künstler werden im "Xerox Book" ohne Rücksicht darauf, ob sie auf entgegengesetzte programmatische Konzepte verweisen, zusammengeschlossen. Siegelaubs Publikationskonzept schafft eine rein formale 'Identität' - die Gleichbehandlung aller Künstler - als Rahmen, in dem die Künstler ihre 'Differenzen' untereinander zeigen können.

In der Broschüre der legendären, bereits erwähnten "January 1969"-Ausstellung standen jedem Künstler der "Siegelaub-Gruppe" der Reihe nach zu:

- eine Seite für eine Werkliste mit 8 Nummern, in der auch die beiden abgebildeten Werke enthalten sind,
- zwei Seiten für Abbildungen,
- eine Seite für ein Statement.

Die Ausstellung in einem Büroraum im Mc Lendon Building bestand aus der Präsentation von

- mehreren Exemplaren der Broschüre auf einem Tisch,
- zwei der in der Werkliste genannten Arbeiten von jedem der vier Künstler.[241]

Für die Publikation von **Jack Burnhams** Aufsatz "Real Time Systems" setzte die Redaktion der Kunstzeitschrift "Artforum" ein Installationsfoto von Siegelaubs Katalogpräsentation auf einem Tisch im Mc Lendon Building über den Titel: Das Installationsfoto wurde zum 'Aufreißer'.[242]

Die "Summer Show" von Juli bis September 1969[243] bestand aus Präsentationen in kunstinternen und kunstexternen Kontexten an verschiedenen Orten in Amerika, Kanada, Südamerika und Europa. Die Katalog-Abteilung "Besondere Informationen (Orte, Daten usw.)" gibt bei den Arbeiten von **Daniel Buren, Joseph Kosuth, Richard Long, Robert Smithson** und anderen über Installationsorte außerhalb von Ausstellungsräumen Auskunft. **Robert Barry, Douglas Huebler** und **Lawrence Weiner** dagegen begnügen sich mit der Präsentation von kataloginternen Informationen, ohne etwas an irgendeinem Ort auszustellen. Der Katalog der "Summer Show" funktioniert wie ein Dokumentationssystem von Douglas Huebler: Siegelaubs Gruppenausstellung und die von Huebler initiierten Aktionen werden erst durch ein Informationssystem als Gegenstand konstituiert. Außerhalb dieses Systems ist der Zusammenhang aller Teile nicht erkennbar. Dazu Huebler:

"...it actually exists in present time through its documentation."[244]
"More specifically, the work concerns itself with things whose interrelationship is beyond direct perceptual experience. Because the work is beyond direct perceptual experience, awareness of the work depends on a system of documentation."[245]

Kosuth's Beitrag zur "Summer Show" ist ein Abschnitt seiner Werk-Reihe "The Second Investigation" (Abb.8), mit der er 1968 begann. Begriffe, die der Thesaurus unter dem Titel "Matter in General" aufführt, sind auf eine große Tafel geschrieben worden. Der Katalog zur "Summer Show" enthält ein Foto der Tafel und die Ortsangaben:

"located on Highway 70,9 miles northeast Portales, New Mexico, on the right hand side of the Highway".

Die Selektions- und Kombinationskriterien der gesamten Arbeit "The Second Investigation" sind hier von Interesse, da es Parallelen zwischen Kosuth's Werkkonzept und Siegelaubs Ausstellungskonzepten gibt:

-Selektion:

- Als Textquelle wählt Kosuth den "Thesaurus of English Words and Phrases". Der von Dr. Peter Mark Roget 1852 zum ersten Mal herausgegebene und seitdem laufend revidierte Thesaurus ist ein *"philosophical arrangement under categories of the words of our language."*[246] *Ein "Index" ermöglicht eine Übersicht über das "philosophical arrangement": "...it is intended as a guide to other expressions which may be found there. The word we look out in this Index is not that which we require, but that which we wish to avoid."*[247] Kosuth wählt mit dem "Index" des Thesaurus kunstexternes Zeichenmaterial. Für jeden Begriff des "Index" gibt es im Thesaurus eine Liste bedeutungsäquivalenter Begriffe, die Kosuth nicht verwendet.
- Medien:
  - kunstextern präsentierte Medien:
    - Zeitung, Plakat: "categories of words" werden in Annoncen und auf öffentlichen Werbeflächen präsentiert.[248]
  - kunstintern präsentierte Medien:
    - Ausstellungen von Zeitungen mit Annoncen von "categories"[249];
    - Ausstellungen von Tafeln mit dem Titel einer "category" ohne die darunter subsumierten "words". Darunter erscheint auf jeder Tafel eine Liste der kunstinternen und kunstexternen Präsentationsorte der "category of words."[250]

-Kombination:

- Festlegung der Reihenfolge: A.: Thesaurus; B.: Präsentation einer The-

saurus-Kategorie in Zeitung oder Plakat außerhalb des Kunstkontextes;
C.: Tafeln, aufgehängte oder ausgelegte Zeitungen und andere Informationen im Kunstkontext, die Auskunft geben über Zeit und Ort kunstexterner Präsentationen von Thesaurus-Kategorien.
- Festlegung, in welcher Abfolge die "categories of words" präsentiert werden: Anläßlich jeder Ausstellung wird mindestens eine weitere "category" in und außerhalb des Kunstkontextes präsentiert. Die Reihenfolge der "categories", die von Ausstellung zu Ausstellung neu hinzukommen, folgt nicht genau der Reihenfolge im "Index".[251] Jede Realisierung einer kunstexternen Präsentation einer Klasse von Begriffen anläßlich einer Ausstellung erweitert die Anzahl der Tafeln in der folgenden Ausstellung, die über die bereits realisierten kunstexternen Präsentation von Thesaurus-Kategorien informieren.[252]

Kosuth verkettet in der "Second Investigation" bereits bestehende Informationssysteme auf unübliche Art:
a) Durch Vernetzung verschiedener Informationssysteme (Thesaurus, Anzeigen- und Plakatwerbung, Institution Kunst) fließen Informationen von kunstexternen in kunstinterne Bereiche.
b) Die durch Vernetzung von 'Kanälen' zirkulierenden Informationen stammen aus dem Thesaurus, der ein 'Informationssystem über mögliche Bestandteile von Informationssystemen' ist. So ist jede Begriffsklasse auf einer Annonce oder einem Plakat eine 'Information über mögliche Bestandteile von Informationssystemen (Thesaurus) in einem Informationssystem (Annonce, Plakat)'.
c) Über den Vorgang von b) informiert im Kontext Kunst ein weiteres Informationssystem. Vorgestellt wird in Museen eine '[Information über mögliche Bestandteile von Informationssystemen (Thesaurus) in einem Informationssystem (Annonce, Plakat)] in einem Informationssystem (Dokumentationen im Museum)'. Nur durch die Dokumentation im Museum ist ein Überblick über alle an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten realisierten Teile des Werkes möglich.

Ein uninformierter Leser einer Annonce oder eines Plakates mit einer Thesaurus-Begriffsklasse wird sich über den nicht erkennbaren Werbezweck wundern. Kennt der Leser nicht das Begriffssystem des Thesaurus, so kann er das präsentierte Fragment nicht einem übergeordneten System zuordnen.

Nur ein Rezipient, der über Kosuth's Thesaurusprojekt informiert ist, kann die kunstexternen Präsentationen der "Second Investigation" dem Kontext Kunst zuordnen. Den kunstexternen Thesaurus-Präsentationen fehlt jede Eigenschaft, die auf Kunst hinweisen würde.

Es gibt zwei Adressatengruppen von kunstexternen Teilen der Präsentation von "The Second Investigation": Über den Kunstanspruch Informierte und Nicht-Informierte, für die die "Second Investigation" ein Stück Text ist neben anderen Texten, die ihnen im Alltag begegnen. Im Falle von Kosuths

Beitrag "Matter in General" zur "Summer Show" bestehen die beiden Adressatengruppen aus Autofahrern des Highways, die über den Katalog zur "Summer Show" oder andere Informationen wissen, daß es sich dabei um Kunst handelt, oder nichts von dem Kunststatus der Präsentation wissen. Die über den Kunstanspruch informierten Rezipienten wissen von den beiden Adressatengruppen (der über den Status Kunst informierten Gruppe, der sie selbst zugehören, und die nicht Informierten), nicht aber kunstunerfahrene Rezipienten 'vor Ort': Es gibt also in "The Second Investigation" eine Hierarchie, in der kunstexterne Informationssysteme den kunstinternen untergeordnet sind. Gegenüber der Präsentation von kunstfremdem Zeichenmaterial im Kontext Kunst ist die Präsentation außerhalb des Kunstkontextes sekundär: Sie dient nur als Modell eines Kunstkonzeptes, das mit kunstfremden Medien und Präsentationsorten arbeitet, ohne die Selbstbezüglichkeit der Kunst aufzugeben.

Siegelaub und Kosuth betreiben die Durchdringung von kunstexternen mit kunstinternen Bereichen einseitig vom kunstinternen Standpunkt aus. Die Durchdringung von Kunst mit Kunstfremdem dient zur Unterwanderung der Restriktion künstlerischer Arbeit auf bestimmte Medien/Kunstgattungen, nicht aber zur Auflösung der Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Nach Kosuth und Siegelaub kann etwas - gleichgültig was - dadurch Kunstcharakter erhalten, daß es Teil eines der Informationssysteme werden kann, in denen Zeichen für Kunstinteressierte zirkulieren - Joseph Kosuth:

"The art consists of my action of placing this activity (investigation) in an art context (i.e. art as idea a s i d e a)."[253]

Mit den Informationsmöglichkeiten, die Siegelaub der Einsatz von Druckmedien bietet, ergeben sich auch neue Möglichkeiten, ein Kunstpublikum zu interessieren. Diese Informationsmöglichkeiten sind für den Galeristen zugleich neue Werbemöglichkeiten.

Daniel Burens Beitrag zur "Summer Show" (Abb.9) geht auf den kunstexternen Kontext in einer Kosuth entgegengesetzten Weise ein. Der Rezipient wird im Katalog darauf hingewiesen, daß in der Wochenzeitschrift "Les Lettres Francaises" während des Zeitraums der Ausstellung Informationen über die Installationsorte erscheinen. An diesen Orten hat Buren Plakatwände mit Papier überklebt, auf das "vertikale Streifen, rosa und weiß, je 8,7 cm breit" aufgedruckt sind. Zeichenbedeutungen, wie die Botschaften der angrenzenden Werbetafeln, werden von Burens vertikalen Streifen, die bestenfalls geringen Mitteilungswert besitzen, konterkariert. Auch die Informationssysteme, die über den Ort der Installation informieren, werden in ihrer Funktion von dem Fast-Null-Ereignis, über das sie informieren, infrage gestellt.

Während von Siegelaub und Kosuth eine Codierung von etwas Kunstfremdem 'als Kunst' angestrebt wird, und dies über das Kursieren von

orts- und trägerunabhängigen Zeichen in den 'Kanälen' der Kommunikationsmedien, die im Kunstbetrieb maßgebend sind, gelingen soll, stellt Buren diese Codierung durch ein kunstexternes ortsbezogenes materielles Ereignis - dem gestreiften Papier in der "in situ" möglichen Größe - in Frage. Burens Kritik der Codierung "Kunst" gelingt dann, wenn der Rezipient den umgekehrten Informationsweg weg vom Kunstinternen hin zum Kunstexternen und von der immateriellen Bedeutung - der Information im Kontext Kunst über das Ereignis an einem bezeichneten Ort - zum materiellen Zeichenträger 'vor kunstexternem Ort' erkennt. Es gibt also in den Ausstellungen/Katalogen von Siegelaub nicht nur programmatische Gegensätze (Barry, Kosuth), sondern es gibt auch Gegensätze zwischen Beiträgen und Ausstellungs-/Katalogkonzept (Siegelaub, Buren).

Siegelaubs Konzept für Ausstellungen besteht aus folgendem:

a) in einer Ja/Nein-Entscheidung über die Beteiligung eine Künstlers[254];
b) in einer Organisationsform, die jedem Künstler an Katalogseiten, Ausstellungsplatz u.ä. gleich viel zugesteht[255];
c) in der Verbreitung von Informationen, wobei Kataloginformationen der Ausstellung nicht nachstehen sollen.[256]

Programmatische Aspekte spielen für Siegelaub keine Rolle:

"Ich sehe keine gravierenden Unterschiede...Ob Concept Art, ob Land Art, ob Arte Povera - im Grunde handelt es sich bei den Bezeichnungen nur um terminologische Klischees. Concept Art ist Scheiße ('Bullshit') - Kunst ist Kunst!"[257]

Siegelaub überführt die Frage 'Was ist Konzeptuelle Kunst?' in die Frage 'Was ist Kunst?' und beantwortet diese mit der Tautologie "Kunst ist Kunst". Nach Siegelaub ist eine selbstbezügliche Kunst nur eine Frage der Setzung, nach Kosuth auch eine Frage der Reflexion, wie und in welchem Rahmen es zu solchen Setzungen kommt. Nach Kosuth ist im Unterschied zu Siegelaubs Ansicht Konzeptuelle Kunst kein "terminologisches Klischee".

Während Siegelaub eine konzeptuelle Form der Ausstellung in der Verbreitung von Kataloginformationen gefunden zu haben meint, durch die Räume in Galerien und Museen ihre bisherige Bedeutung als Präsentationskontext für Kunst einbüßen, betont Kosuth das Museum als Präsentationsort von Kunst, wenn er nur dort einen Überblick über alle kunstexternen Aktivitäten der "Second Investigation" durch ein dokumentierendes Informationssystem ermöglicht. Zugleich wird von den Präsentationsorten Museum und Galerie alles Kunstspezifische abgezogen, indem die Ausstellungspräsentationen der "Second Investigation" den Kontext Kunst nur als leeren Rahmen, als austauschbaren Ort benötigen. Kosuth thematisiert Ausstellungsräume als das, was sie sind: Als formal mit anderen weißen Räumen austauschbarer und vorcodierter, weil mit der institutionalisierten Bedeutung 'Kunst' belasteter Kontext. Kosuths Beiträge zu Siegelaubs Ausstellungen zeigen, wie sehr Konzeptuelle Kunst eine Kontextuelle Kunst ist, die ihre Präsentationsumstände i n der Institution Kunst reflektiert, während Buren oder Land Artisten wie Long und Smithson nach Wegen a u s der Institution Kunst suchen, gleichzeitig aber die Bindung an die Institution Kunst nicht kappen können, weil sie auf deren Information über ihre kunstexternen Aktivitäten nicht verzichten können. Hätten diese Künstler die Bindung an das museale Informationsnetz gekappt, wären sie heute so unbekannt wie **Henry Flynt**, der vor dieser Konsequenz nicht zurückschreckte.

Flynt hat 1963 in der Fluxus-Anthologie den ersten Artikel zur "Concept Art"[258] publiziert und sich geweigert, an den Gruppenausstellungen zur Konzeptuellen Kunst teilzunehmen, wie ein Rundbrief an "Art Promoters" belegt.[259] Ein radikaler Ausstieg aus dem Kunstbetrieb hat zur Folge, daß im Kunstbetrieb der Künstlername nach einiger Zeit verschwindet - als hätte es einen Einstieg nie gegeben. Ein weniger radikal ausgeführter Ausstieg mit kunstintern kursierenden Informationen über kunstexterne Aktivitäten wiederum ist von einer grenzüberschreitenden Erweiterung des künstlerischen Tätigkeitsfeldes nicht zu unterscheiden: Die Expansion der Künste und Anti-Kunst sind beide Erweiterungen von Kunstmöglichkeiten, solange Anti-Kunst nicht den Bezug zur Kunstwelt endgültig kappt.

Konzeptuelle Kunst läßt sich nicht auf unlösbare Kunst/Nicht-Kunst Antagonismen ein, sondern bleibt im Rahmen der Kunst, thematisiert aber diese Selbstbeschränkung: Konzeptuelle Kunst vermehrt die Selbstreferenzen des Kunstdiskurses durch einen Meta-Diskurs. Thematisiert wird in Konzeptueller Kunst der Widerstand der Institution Kunst gegen eine Komplexierung der Zeichenprozesse zwischen Werk, Ausstellung und Publikum. Durch die Problematisierung der begrenzten Fähigkeit des Kunstbetriebs zur Komplexierung der Semantik läßt Konzeptuelle Kunst den vom Kunstbetrieb aufrecht erhaltenen Mythos einer experimentellen, lebensrelevanten Neo-Avantgarde 'scheitern': Die Anhänger des Mythos verdecken mit ihrer Abwehr metasprachlicher Reflexion nur die reale Funktion von Kunstwerken im Kunstbetrieb einer "Bewußtseins-Industrie."[260] Die Neokonzeptuelle Kunst der achtziger Jahre zelebriert die Entzauberung des Mythos der Neo-Avantgarde durch die Konzeptuelle Kunst. Von dieser Verzauberung des Entzauberten sind die konzeptuellen Bemühungen um einen analytischen Fortschritt nicht wieder belebbar.

Siegelaub hat versucht, seine konzeptuelle Ausstellungsform als Kontrapunkt zur Bewußtseinsindustrie zu verkaufen und gleichzeitig eine Ausstellungsform entwickelt, die zum Protagonisten einer spektakulären Touristenattraktivität wurde: **Jan Hoet**'s "Chambres d'Amis" ist die "Summer Show" der achtziger Jahre. "Chambres d'Amis" hat Jan Hoet, der Direktor des Museum van Hedendaagse Kunst in Gent, 1986 veranstaltet.[261] Das Museum war zentrale Anlaufstelle, in der jeder Besucher sich besorgen konnte, was er an Eintrittskarten, Informationen und Verkehrsmittel

(Fahrrad, Taxi) brauchte, um die Installationen in 51 Privatwohnungen im Genter Stadtgebiet besuchen zu können. Die Wohnungen wurden während der Öffnungszeiten - es war an einem Tag eine Hälfte der Installationen und am folgenden Tag die andere Hälfte geöffnet - von Wärtern, die das Museum angestellt hat, beaufsichtigt. "Chambres d'Amis" ist die museale Variante der "Summer Show". Es ist eine "Summer Show" mit verkürzten Distanzen zwischen den Ausstellungsorten sowie musealen öffnungszeiten und musealer Aufsicht. Für den Überblick war in der "Summer Show" der Katalog entscheidend, in "Chambres d'Amis" sorgt dafür Hoets Museumsorganisation, die die Stadtreise für Touristen (per Taxi oder Fahrrad) organisiert.

Daniel Buren, Joseph Kosuth, Sol LeWitt und **Lawrence Weiner** haben zu "Summer Show" und "Chambres d'Amis" Beiträge geliefert. "Chambres d'Amis" bietet Künstlern die über Galerieinstallationen hinausgehende Gelegenheit, gleichzeitig mit und in der Nähe von Kollegen in Wohnräumen zu arbeiten und das Inventar dieser Räume einzubeziehen. Dieses Anderssein der Ausstellungsgelegenheit und die Häufung von Beiträgen bekannter Künstler sind medienwirksam - unabhängig von jeder Begründung, die für oder gegen dieses Ausstellungskonzept sprechen könnte. Der die kleine Gruppe von einkommensstarken Käufern vom Massenpublikum scheidende Kontext von Sammlerräumen wird in "Chambres d'Amis" zur Attraktion. Denn dem Massenpublikum werden die Wohnungen der Käuferelite und der noch einkommensschwächeren Intellektuellen, die zu dieser Elite aufsteigen können, nicht aber die Wohnungen von Arbeitern, als Paradigma vorgeführt:

"In 'Chambres d'Amis' kann man sehen, wie mit Kunst gelebt wird, wie sie in eine Privatwohnung paßt. Und jeder Besucher kann sich denken, daß es ebensogut sein Haus sein kann." [262]

Wie in "Chambres d'Amis" alle museumsexternen Ausstellungsorte an die Organisation des Museums rückgebunden sind, so waren schon in Kosuths "The Second Investigation" die verschiedenen museumsexternen Orte an die im Museum präsentierte Information über diese Orte und ihren Kunststatus rückgebunden. "Chambres d'Amis" zieht - ob es Hoet will oder nicht - lediglich aus der Dominanz des Kommunikationsnetzes der Kunst über alle Ausstellungsgelegenheiten und alles Ausgestellte die Konsequenz, daß für Kunst bislang etablierte Orte wie Museum oder Galerie nicht mehr der wichtigste Weg sein müssen, um eine Kunstöffentlichkeit für zeitgenössische Kunst herzustellen.

3.3.2. Die Folgen der Aktivitäten Siegelaubs

1969 in den Monaten März und April fanden zeitgleich die Gruppenausstellungen über aktuelle Tendenzen "Op losse schroeven" im Stedelijk Museum in Amsterdam[263] und "Wenn Attitüden Form werden" in der Berner Kunsthalle[264] statt. Die Vielfalt des Gebotenen und das Fehlen eines einheitsstiftenden Programms ließen die Kritik ratlos.[265] In den Katalogen der Amsterdamer und Berner Ausstellungen wird **Siegelaub** als Leihgeber ganannt. Siegelaub reiste 1969 als Vertreter in eigener Sache durch Europa.[266]

"Prospect \`69" wurde 1969 von **Konrad Fischer** und **Hans Strelow** im Düsseldorfer Kunstmuseum organisiert.[267] Es wurden verschiedene Galeristen, die sich für die Verbreitung Konzeptueller Kunst eingesetzt haben, eingeladen, darunter auch Siegelaub. In der von Siegelaub vorbereiteten Katalogzeitung sind - wie bereits erwähnt - auf einer Doppelseite vier Interviews mit genau den vier Künstlern (Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner) abgedruckt, die **Arthur Rose** bereits nach der Eröffnung von Siegelaubs "January 5-31, 1969"-Ausstellung interviewt hatte.[268] Siegelaub hat durch die Katalogdoppelseite eine Gruppe Konzeptueller Künstler von der Vielfalt zeitgenössischer Tendenzen, die die Katalogzeitung ebenfalls präsentierte, abgehoben.

Am bekanntesten von den vier Beiträgen der Siegelaub-Gruppe zu "Prospect \`69" wurde **Robert Barrys** Interview, in dem er die Leserreaktionen zum Kunstwerk erklärt:

"The piece consists of the ideas that people will have from reading this interview...The situation, this situation, this interview, also conditions the nature of the piece. I wanted the piece to be the natural result of the interview, the result of this time and place...[the piece] does exist if you have any ideas about it, and that part is yours. The rest you can only imagine."

Für die Existenz des Stückes sind nach Barrys Definition zwar Reaktionen des Lesers auf das Stück entscheidend, jedoch nicht ein wechelseitiges Verhältnis von Gelesenem und Vorgestelltem, von Gesendetem und Empfangenem:

"The piece in its entirety is unknowable because it exists in the minds of so many people. Each person can really only know that part which is in his own mind."

Kunst wird qua künstlerischer Setzung Kunst. Barry kompliziert diesen Setzungsakt. Abweichend von Kosuth bezieht er sich in dem Interview nicht auf den Setzungsakt selbst, sondern auf die mentalen Reaktionen des Interviewlesers. Barry bezieht sich nur unbestimmt auf Rezeptionsprozesse.

Er setzt diesen unbestimmten Bezug auf Werkexternes als Mittel zur Demonstration ein. Er zeigt, daß der Akt der Setzung von etwas als Kunstwerk durch eine Mitteilung im Katalog ein an nichts außer an kunstinterne Aspekte gebundener, selbstbezüglicher ist: Es geht um Probleme der Definition von Kunst, nicht um Rezeptionsprozesse:

"For me, art is about making art, not about someone being aware of it."

Ob Präsentationen und semantische Felder des Präsentierten kunstintern etabliert oder nicht werden, soll mittels eines selbstbezüglichen Setzungsaktes bestimmt werden - einem Postulat, das, indem es den Status Kunst beansprucht, zugleich diesen Anspruch für eingelöst erklärt. Barry bezieht sich bei seiner Definition von Leserreaktionen 'als Kunst' nur unbestimmt auf Rezeptionspozesse und schließt so die Gefahr des Scheiterns einer Interaktion Künstler-Publikum.

Konzeptuelle Kunst erscheint, als wäre sie von vorcodierten Medien unabhängig - und ist doch um so abhängiger von Kommunikationsmedien, die für eine Aufnahmebereitschaft für Künstlerstatements bei Empfängern sorgen können. Ohne einen für Aufnahmebereitschaft sorgenden Kontext ist eine Präsentation, die nicht an bereits akzeptierte Präsentationsformen anschließt, nicht rezipierbar: Wenn ein Galerist oder Museumsleiter sich entschließt, einen Künstler auszustellen, und wenn ein Presseorgan über seine Arbeiten unter dem Stichwort "Kunst" berichtet, dann erst können unkonventionelle Arbeiten 'als Kunst' von einem Kunstpublikum erkannt werden. Das gilt auch für Statements konzeptueller Künstler, in denen irgendetwas 'als Kunst' bestimmt wird.

Die Explizitheit, mit denen konzeptuelle Künstler sagen, was ihre Präsentationen im Kontext Kunst implizieren/meinen, erübrigt noch nicht institutionelle Rahmenbedingungen, die für Leser solcher Aussagen sorgen. Es hat im Wechsel von Ready-Made-Verfahren zu konzeptuellen Statements, von Objektkunst zu Propositionen, lediglich eine Steigerung der Explizitheit von Bestimmungen und damit eine Abnahme situationsspezifischer Implikationen stattgefunden, nicht aber eine Lösung vom institutionellen Rahmen.

Siegelaubs Konzept der primären Ausstellungspräsentation in Katalogform und Barrys Konzept des Interviews als Werk gehorchen dem pragmatischen Gesichtspunkt, daß Informationen über Medien ihre Empfänger finden müssen - doch tun sie dies unter möglichst weitgehender Mißachtung besonderer Kommunikationsmerkmale des Kunstbereichs. Der Kontext Kunst wird als einer aufgezeigt, der schon längst auf besondere Merkmale verzichten konnte: Er offeriert sich selbst als Leerrahmen, der sich mit Bruchstücken aus anderen Bereichen füllen läßt - vorausgesetzt, daß diese Füllung akzeptiert wird. Wenn nicht, ist sie tentativ durch andere künstlerische Definitionen ersetzbar, die auf eine höhere Akzeptanzbereitschaft stoßen können.

Im Zeitalter der Vernetzung von Medien werden Informationen über verschiedene Medien hinweg ausgetauscht. Nur im Kunstbereich wurde - besonders von Kunstkritikern des "formal criticism" - nostalgisch an einer Einheit von Kontext, Zeichenträger, Zeichenform und Zeichenbedeutung festgehalten. Barrys Werk und Siegelaubs Konzept der Verbreitung von Kunstinformationen widersprechen diesem Konzept. Sie versuchen nicht, eine verlorengegangene Einheit wiederherzustellen, sondern an die zeitgenössischen Formen der Informationsverbreitung anzuschließen. Die Ontologie der Materie-Form-Bedeutung-Einheit, die der "formal criticism" mit seiner Auffassung von kunstspezifischen Präsentationsformen vertritt, ist dank Wissenschaftstheorie und Linguistik obsolet geworden, doch ist dies bis in die sechziger Jahre in der Kunstproduktion und im Kunstdiskurs bestenfalls am Rande berücksichtigt worden.

Siegelaub will die im Kunstbetrieb übliche Praxis der Informationsverbreitung verbessern und Barry schlägt für Siegelaubs verbesserte Praxis eine künstlerische Form in einem Druckwerk vor. Im Unterschied zu Siegelaubs und Barrys Pragmatismus im Umgang mit Formen der Verbreitung von Informationen gibt es für Kosuth und **Art&Language** programmatische Gründe, den Gebrauch von Medien zu reflektieren. Siegelaubs Weg ist eine Korrektur der innerhalb des Kunstbetriebs üblichen Praxis, während der theoretische Weg von Kosuth und Art&Language zur Kritik des Kunstbetriebs führt.

Im folgenden Exkurs wird **Barrys** Interview für "Prospect '69" in einen breiteren Kontext kunsttheoretischer Fragen gestellt. Aus systematischen Gründen wird Prinzipielles zum "formal criticism" und zu Kosuth und Art&Language wiederholt.

Richard Wollheim[269] läßt jede Ableitung von ästhetischen Eigenschaften aus Eigenschaften der Präsentationsform im Gegensatz zu Kritikern des "formal criticism" wie **Clement Greenberg** und **Michael Fried** beiseite. Im Unterschied zu Kritikern des "formal criticism" legt sich Wollheim nicht auf bestimmte Präsentationsformen als die letztgültigen Kunstformen fest, sondern besteht lediglich darauf, daß es konventionalisierte Präsentationsformen geben müsse, die 'als Kunst' vorcodiert und deshalb vom Publikum 'als Kunst' wahrnehmbar sind. Nicht die vom Künstler geformte Arbeit, sondern ihre Rezipierbarkeit 'als Kunst' wird entscheidend. Wollheim entsubstantialisiert den "formal criticism", für dessen Kritiker materielle Eigenschaften von Präsentationen Kriterien für die Zuschreibung des Status Kunst und ästhetisches Urteil einen gemeinsamen Ursprung hatten, der sich im Laufe der Entwicklung moderner Kunst immer evidenter in der Anschauung der Werkformen zu erkennen zu geben habe. Die von Kritikern des "formal criticism" in der unmittelbaren Anschauung der Werke gesuchte Erkenntnis der wahren Kunst und Wollheims Argument, daß Kunst ohne Vorcodierungen/Konventionalisierungen nicht auskomme, sind entgegenge-

setzte methodische Ansätze. Barrys Interview, das sich selbst zur Kunst erklärt, kann weder vom Standpunkt des "formal criticism" noch vom Standpunkt Wollheims aus ernst genommen werden.

Die Kunstentwicklung, die nach Greenberg und Fried zur Verfeinerung medienspezifischer künstlerischer Arbeitsweisen führen soll, wird von Wollheim 'entfinalisiert'. Wollheim bleibt jedoch immer noch durch die Bedeutung, die er kunstspezifischen Präsentationsformen beimißt, in einer zu ausschließlich werkorientierten Argumentation gefangen. Er 'finalisiert' ein Kommunikationsmedium Kunst, das Präsentationsformen voraussetzt, die 'als Kunst' vom Publikum dechiffrierbar sind. Durch "(un-)assisted Ready-Mades" (Marcel Duchamp) kommt jedoch den Präsentationsumständen die Bedeutung zu, für die Erkennbarkeit von etwas 'als Kunst' zu sorgen: Eine Raumform signalisiert noch nicht die Bedeutung Kunstausstellungsraum (nicht möblierte Räume mit weißen Wänden sind kein hinreichendes Kriterium), sondern hat durch Gebrauch sowie institutionalisierten Geltungsanspruch diese Bedeutung und Objekte erheben durch ihre Positionierung in Kunstausstellungen, also in semantisch von einem Kunstanspruch vorbelasteten Räumen, schon qua Setzung, nicht erst qua Präsentationsform den Anspruch, Kunstwerke zu sein.

Art&Language, Barry und **Kosuth** übersteigen Duchamps Ready-Made-Taktik, indem sie zusätzlich zu räumlich bestimmbaren Kontexten auch die Vernetzungen von Informationskanälen zu Medienverbünden in die künstlerische Reflexion einbeziehen. Art&Language und Kosuth thematisieren über Metasprachen und modellhafte Werke, wie Codierungen - darunter auch die Codierung von Präsentationsformen als kunstspezifische - zustande kommen. Sie verstehen 'Kunst' nicht mehr als ein vorcodiertes Kommunikationsmedium, sondern als Leer- und Metarahmen, in dem über das zustande kommen von Rahmen/Codes reflektiert werden kann: Der vorcodierte Rahmen 'Kunst' wird über die Konstruktion eines 'Rahmens des Rahmens', einer selbstbezüglichen Metasprache, reflexiv gebrochen. Art&Language und Kosuth verschieben künstlerische Arbeit vom Kunstgegenstand in vorcodierten Präsentationsformen weg und hin zur Untersuchung von Rahmen-/Codes-setzenden Zeichenprozessen.

Konzeptuelle Kunst nach der Bewußtseinsphilosophie - von Kosuth schlagwortartig verkürzt auf "Art after Philosophy" - ist eine metasprachliche Untersuchung, die eine tradierte Gegenstandskonstitution ablöst. Die bewußtseinsphilosophische Gegenstandskonstitution setzt einen bewußtseinsexternen Referenten - einen materiellen Körper - voraus, auf den sich das Bewußtsein bezieht, indem es seine Existenz durch "Affirmation" erfaßt, das dem Geist Fremde im Bewußtsein rekonstruiert. Bewußtseinsphilosophische Ästhetik seit **Hegel** setzt einen materiellen Kunstgegenstand bestimmter Form als Voraussetzung des 'ästhetischen Gegenstandes'. Kunstwerke sollen die materiellen Gegenstände liefern, die dem Bewußtsein bei der Findung des 'ästhetischen Gegenstandes genügen. Künstlerische Pro-

duktivität wird qua philosophischer Bestimmung eingeschränkt auf die Herstellung von Kunstgegenständen als materielle Bezugspunkte, da sie die konkrete Anschaulichkeit liefern, ohne die das Bewußtsein keine Vorstellung vom 'ästhetischen Gegenstand' gewinnen kann. Die Sprachphilosophie dagegen führt den bewußtseins- und zeichenexternen Referenten auf zeicheninterne Prozesse zurück. Der Status Kunst kann unter sprachphilosophischen Gesichtspunkten prinzipiell per Bestimmung jedem Zeichenkomplex zugeschrieben, ebenso ist auch gegen Barrys Selbstzuschreibung kein methodischer Einwand vorzubringen. Die Berechtigung einer Zuschreibung des Status Kunst für einen Zeichenkomplex hängt lediglich davon ab, was unter Kunst verstanden werden soll. Barry beantwortet mit der Selbstzuschreibung des Status Kunst zugleich die Frage, was er unter Kunst versteht: Er konfrontiert das Publikum mit seiner Kunstauffassung. Damit mißachtet er aber Erwartunghaltungen des Publikums, das Barrys Statementüber Kunst sei, nicht in Übereinstimmung mit der eigenen Kenntnis von künstlerischen Präsentationsformen bringen kann. Barry setzt einfach die Definition des Künstlers an Stelle einer öffentlichen Übereinkunft über Kunst und mißachtet Wollheims Argumente für die Unumgänglichkeit von Kompetenzen im Kunstbetrieb.

Wollheim argumentiert zwar nicht - wie noch der "formal criticism" - bewußtseinsphilosophisch, jedoch gewinnt er aus sprachphilosophischen Ansätzen auch keinen neuen Denkrahmen für Kunst. Der 'ästhetische Gegenstand' besteht nach Wollheim aus emotiven Zeichenfunktionen, die mit bestimmten Werkeigenschaften eher koordinierbar sind als andere. Welche Eigenschaften dies genau sind, braucht Wollheim - darin **Ernst H. Gombrich** folgend - nicht anzugeben: Prinzipiell kann jede Skala von Werkformen analog zu einer Skala eines emotiven Codes gesetzt werden - von Interesse ist für Gombrich und Wollheim lediglich, daß es sich um einen solchen Prozeß der Konstruktion sowie Analogsetzung von Skalen handelt.[270] Für die Konstitution des 'ästhetischen Gegenstandes' ist ferner wichtig, daß diese Skalen einerseits aus Zeichenformen (Werk) und andererseits aus emotiven Codierungen (Rezeption) bestehen. Das Kunstwerk wird also in einen relativ komplexen Kontext der rezeptiven Semantisierung eingebettet.

Wenn die stillschweigenden Voraussetzungen einer sprachphilosophisch gewendeten Diskussion des 'ästhetischen Gegenstandes' bei Gombrich und Wollheim hinterfragt werden, dann öffnet sich das Diskussionsfeld Konzeptueller Kunst. Diese stillschweigenden Voraussetzungen sind:

a.) daß in der Rezeption von Kunstwerken nur emotive Codes mit stilistischen Codes (Skalen von Zeichenformen) koordiniert werden, statt Koordinationen jeder Art in den Bereich der Künstlerischen Möglichkeiten einzubeziehen;

b.) daß nicht von Codes (historisch vorbelasteten Zeichenketten) abstrahiert wird, indem nur von Zeichenfunktionen (Typen der Koordination von Zei-

chen mit Bedeutung) gesprochen wird, mit denen beliebige Codes erstellt werden können;
c.) daß die Interpretationsleistung durch die Analogisierung von Codes nur gesetzt, nicht aber reflektiert wird. Poetische Zeichenfunktionen zum Beispiel lösen vorcodierte Zeichen-Bedeutung-Koordinationen auf zugunsten selbstbezüglicher Zeichenformen. Durch die selbstbezüglichen Zeichenformen werden Versuche der Semantisierung beziehungsweise der Koordination der Zeichen mit Bedeutung blockiert. So werden auch Versuche der Analogiesierungen von Codes mittels poetischer Zeichenfunktionen unterlaufen.

Die Kritik von Art&Language an Wollheim besteht in dem Vorwurf, daß die sprachphilosophische Wende bei ihm nur zu einer Rekonstruktion des bewußtseinsphilosophischen Denkrahmens führt, wobei die idealistischen Koordinationen von Geist und materiellem Körper durch Körper, die zeichenhaft in Zeichensystemen funktionieren, ersetzt werden. Das materiell konkretisierte Kunstwerk bleibt auch im mit Gombrich und Wollheim sprachphilosophisch revidierten Denkrahmen Kunst ein wichtiger Bezugsrahmen. Vertan wird dabei die Chance, den Denkrahmen Kunst selbst zu virtualisieren, indem er als auch für Künstler potentiell dekonstruierbarer und veränderbarer reflektiert wird. Aus der Fixierung eines ästhetischen Gegenstandes durch eine starre (Re-)Konstruktion von Zeichenprozessen wird eine Dialektik von Dekonstruktion und transformierender Rekonstruktion von Zeichenprozessen aller Art. Dabei geraten kunstsoziologische Faktoren ins Blickfeld, die mindestens ebenso stark wie ästhetische Faktoren künstlerische Arbeit und ihre Resultate mitbestimmen.

Barry setzt noch in seinem Beitrag zu "Prospect `69" einen mentalen 'Gegenstand' voraus, entzieht ihn aber zugleich jeder Bestimmung, indem er ihn als "unknown" bezeichnet. Der ehemals in Form eines Kunstgegenstandes dinghafte und jetzt via verbalem Künstlerstatement in die Imagination jedes Rezipienten verlegte Werkgegenstand ist mitteilungsabhängig, weil er als Ungegenständlicher nur durch Mitteilungen definierbar ist. Nicht aber ist der Verweis auf das Unbekannte abhängig von einer bestimmten, noch weniger von einer artistischen Mitteilungsform - wie dies zum Beispiel gestisch-expressive Gemälde sind. Deshalb kann Barry auch für den Kunstbetrieb, nicht aber für künstlerische Präsentationen typische Informationssysteme verwenden.

Barry verwendet mit Interviews, Kritiken und Ausstellungen von Werken anderer Künstler[271] Mitteilungsformen als Kunstwerke, die im Kunstbetrieb nur zur Information über und für die Diskussion von Kunstwerken üblich sind. Im Unterschied zu Kosuth in "The Second Investigation" (von der er in "Prospect `69" einen weiteren Teil realisierte: "Class One: Abstract Relations") bezieht sich Barry nicht durch die Art der Vernetzung von Kanälen und Informationen, auch nicht durch die Eigenart der Kanäle und der Informationen, auf den Kontext Kunst.[272]

Barrys Integration von nicht-künstlerischen, aber zum Informationssystem Kunst gehörenden Mitteilungsformen in Werkformen könnte mehr Interesse wecken, wenn eine problemorientierte Ausdifferenzierung der kontextabhängigen Werkformen von Barry nicht systematisch blockiert worden wäre. An Hand von Denkmodellen, die zunächst von kontextspezifischen Mitteilungsformen absehen, haben Lawrence Weiner, Joseph Kosuth und Art&Language Reflexionsweisen und Präsentationsformen entwickelt, die ihnen wiederum kontextspezifische Ausdifferenzierungen ermöglichen: Spezisierung durch Generalisierung.

Im Vergleich zu Weiner, Kosuth und Art &Language belastet sich Barry mit zwei Einschränkungen:
- mit der Reduktion der Präsentationsform auf eine Mitteilungsform des Kunstbetriebs (Künstlerinterview), statt Mitteilungsformen zu hinterfragen;
- mit einer paradoxerweise die Abwesenheit von Sinn durch Sinnfragen thematisierenden existentialistischen Welteinstellung[273] - die Antwort auf Sinnfragen bleibt zwar "unknown", dennoch werden Sinnfragen nicht so behandelt, daß in diesem Fall Schweigen das angebrachteste wäre. Barry folgt nicht der Wende zu sprachphilosophischen Fragen nach Regelmäßigkeiten im Auf- und Abbau von Zeichen-Bedeutung-Koordinationen. Nach der Sprachpilosophie lassen sich existentielle Sinnfragen in rekonstruierbare Zeichenkomplexe auflösen, die sich im Verlauf dieser Rekonstruktion als dekonstruierbar erweisen.

Barrys Beitrag zur Konzeptuellen Kunst besteht darin, als einziger Künstler gerade so viel an Konzeptuellem beigesteuert zu haben, um an **Siegelaubs** Katalogausstellungen teilnehmen zu können, nicht aber die sprachphilosophische Wende seiner Konzeptuellen Kollegen mitgemacht zu haben. Barrys Verschiebung von künstlerischen Präsentationsformen in Richtung auf Mitteilungsformen des Kunstbetriebs entspricht Siegelaubs Abkehr von klassischen Werkpräsentationen in Ausstellungsräumen zur Katalogpublikation: Präsentationsformen des Kunstbetriebs werden zu Präsentationsformen der Kunst. In "Prospect `69" wird Siegelaubs Präsentationsform des Interviews in der Katalogzeitung identisch mit Barrys künstlerischer Präsentationsform.

Eine linguistisch orientierte Reflexionskunst kann praxisorientiertes Handeln antizipieren - eine philosophisch an Sinnfragen orientierte Reflexionskunst wie die von Barry nicht: Sie hat nur einen formalen Wechsel von der Referenz/Denotation auf materielle Kunstgegenstände zur Konnotation von Immaterialien vollzogen.[274] Bei diesem Wechsel entfiel die nach Wollheim noch unentbehrliche Vorcodierung von Präsentationsformen als kunstspezifische Ausdrucksweisen: Nicht mehr die Werkform, sondern die Bedeutungen der im Werk präsentierten Zeichen sind relevant. Diese Bedeutungen wiederum bilden nicht eine narrative, sondern eine metasprachliche Semantik: Das Werk bestimmt durch verbale Mitteilungen sich selbst 'als Kunst' - das Künstlerstatement von Barry löst Wollheims

Argument ab, nach dem Künstler an etablierte Kunstformen anschliessen müssen, vollzieht aber in der Art seines Bezuges auf Rezeptionsprozesse Wollheims sprachphilosophische Position nicht nach. Barry nimmt eine eigenartige Zwischenstellung - hie etablierte bewußtseinsphilosophische Diskursformen, da die Freisetzung künstlerischer Arbeit aus jeder Bindung an bestimmte Bereiche - ein.

Die von **Konrad Fischer** und **Rolf Wedewer** organisierte Ausstellung "Konzeption-Conception" wurde vor "Prospect '69" im Leverkusener Schloß Morsbroich eröffnet und später geschlossen[275]. Die Ausstellung beschränkte sich weitgehend auf Arbeiten mit Texten, schriftlichen Dokumenten und Fotos. Der Kritiker **Jürgen Morschel** hatte Schwierigkeiten mit dieser Sprödigkeit:

"...so wie sich das in Leverkusen präsentierte, war die Ausstellung nur die höchst überflüssige Zutat zur sehr viel angemesseneren Information durch den ausführlichen Katalog - über ihn hinaus vermittelt die Ausstellung keinerlei zusätzliche Anschaulichkeit." [276]

Morschel betätigt unter negativem Vorzeichen, daß die Leverkusener Ausstellung auf Museums-Ebene die Ausstellungskonzeption von Siegelaubs Galerie-Ausstellung "January 5-31, 1969" aufgegriffen hat:

"...in the January, 1969, show the catalogue was p r i m a r y and the physical exhibition was auxiliary to it." [277]

Die Kunstkritikerin **Lucy Lippard** hat Herbst 1969 im Seattle Art Museum Pavilion ihre seit dem Herbst 1968, kurz vor Siegelaubs Ausstellungen, geplante *"exercise in 'anti-taste'"*[278] ausgeführt.[279] Daß die nach der Einwohnerzahl des Ausstellungsortes benannte Gruppenausstellung "557.087 Seattle" nicht, wie die Leverkusener "Konzeption - Conception", Siegelaubs Präsentationskonzept, das zu einer relativ strengen Auswahl von konzeptuell verfahrenden Künstlern zwingt, berücksichtigt, sondern - wie vorher in der Berner und Amsterdamer Ausstellungen - eine Vielfalt von Phänomenen in möglichst geschickter 'Inszenierung' im Museum präsentiert haben muß, zeigt folgende Bemerkung von **Peter Plagens** in einer Ausstellungskritik:

"...the show...will be recalled generically as the first sizeable (i.e. public institution) exhibition of 'concept art'[280], but it is in fact an amalgam of non-chromatic work running a gamut from late, funky Minimal[281] to a point at which art is replaced, literally, by literature...There is a total s t y l e to the show, a style so pervasive as to invite the conclusion that Lucy Lippard is in fact the artist and that her medium is other artists, a foreseeable extension of the museum's hiring a critic to 'do' a show and the critic then asking artits to 'do' pieces for the show." [282]

Lippard hat für die Vielfalt des Ausstellungsangebotes und für die damals vorherrschende Neigung zu "Printed Matter" eine passende Katalogform gewählt: 95 von Künstlern gestaltete kleine Karten in loser Reihenfolge und zusätzlich 20 Textkarten, auf denen Zitate mit *"ideas...current at the time"*[283] abgedruckt waren. An Stelle eines programmatischen Aufsatzes bot Lippard ein Sammelsurium von Zitaten.

Lippard hat bei ihrer Ausstellungsorganisation auch Künstler bei der Realisierung von Projekten unterstützt, die an Orten außerhalb des Museums *"for a radius of some fifty miles around the city"*[284] geplant waren.

Gegen eine unreflektierte Bereitschaft von Künstlern, *"to 'do' pieces for the show"* (Plagens, s.o.), wollte **Michel Claura** in seinem Konzept für die (von Siegelaub realisierte) Ausstellung "18 Paris IV 70" in der Pariser Rue Mouffetard[285] den beteiligten, Konzeptuellen Künstlern[286] die Chance lassen, ihre Bereitschaft zur Teilnahme und ihren ersten Vorschlag nach Vergleich mit den Konzepten von Kollegen noch einmal zu überprüfen. Alle Künstler wurden über die auf eine erste Aufforderung eingesandten Beiträge ihrer Kollegen informiert. Den Künstlern wurde die Möglichkeit für eine Reaktion in einem zweiten Beitrag auf die durch die ersten Beiträge entstandene Situation eingeräumt. Beide Beiträge wurden im Katalog gedruckt. Die Künstler haben nach Zusendung der ersten Beiträge ihrer Kollegen entweder jede Beteiligung an der Ausstellung abgelehnt, indem sie auch ihren ersten Beitrag nicht mehr im Katalog abdrucken lassen wollten[287], oder sie haben ihre ersten Beiträge überarbeitet und korrigiert, ohne auf die Beiträge anderer Künstler zu reagieren.[288] Die Möglichkeit, *"auf die Ausstellung einzuwirken"*[289], wurde von den Künstlern nicht wahrgenommen. Die teilnehmenden Künstler haben - mit Ausnahme von **Marcel Broodthaers'** in seinem ironischen zweiten Beitrag - die von Claura eingeräumte Chance nicht erkannt, Kritik an einer Ausstellungspraxis in der kritisierten Ausstellung - und/oder ihrem Katalog publik machen zu können. Broodthaers' zweiter Beitrag kritisiert nicht explizit, sondern provoziert dazu, ihn als Reaktion auf das von Claura eingeleitete bürokratische Verfahren zu verstehen.

1970 fanden drei Gruppenausstellungen aktueller Kunst in New York statt. In Klammern sind die beteiligten Konzeptuellen Künstler notiert:

- -10.04.-25.08.1970: "Conceptual Art and Conceptual Aspects", New York Cultural Center (Art&Language, Barry, Bochner, Huebler, Kosuth, Weiner)
- -02.07.- 20.09.1970: "Information", Museum of Modern Art (Art & Language, Barry, Bochner, Burgin, Kosuth, LeWitt, Weiner, Wilson)
- -16.09.-08.11.1970: "Software", Jewish Museum (Barry, Huebler, Kosuth, Weiner)

Donald Karshan, der Organisator von "Conceptual Art and Conceptual Aspects", hat in einem für den Katalog vorgesehenen, aber erst nach der Ausstellung im "Studio International" abgedruckten Artikel den Rahmen der Ausstellung abzustecken versucht. Seine Bemerkungen zur "Post-Object Art" heben den Verzicht auf Gattungs- und ästhetische Normen hervor. Außer einem allgemeinen Hinweis auf die Thematisierung von linguistischen Problemen kann Karshan nur rein formal und negativ ausgrenzend die Auswahlkriterien der Ausstellung bestimmen.[290] Im Katalog wurden an Stelle eines Vorwortes Künstleraussagen dem Abschnitt mit Dokumentationen von Beiträgen der beteiligten Künstler vorausgeschickt.[291]

Kynaston Mc Shine thematisiert in seinem Vorwort zum "Information"-Katalog die Austauschbarkeit von materiellen Trägern bei elektronischer Datenvermittlung:

"With an art world that knows more readily about current work, through reproductions and the wide dissemination of information via periodicals, and that has been altered by television, films and satellites, as well as the 'jet', it is now possible for artists to be truly international...Increasingly artists use the mail, telegrams, telex machines, etc., for transmissions of works themselves - photographs, films, documents - or of information about their activity."[292]

Mc Shine erweckt in seinem Vorwort den Eindruck, als würden die Künstler aus denselben Gründen mit Druckmedien arbeiten, aus denen Siegelaub dies tut: zur besseren "internationalen" Informationsverbreitung. Mc Shine hat Lippards Begriff der "Dematerialisierung" an das von Mc Luhan geförderte Interesse für Medienfragen gekoppelt: Zwei populäre Mythen - *"Dematerialization"* und *"The medium is the message"* - geben in Kombination miteinander einen 'Aufreißer', unter dem sich auch spröde konzeptuelle Werke einem breiteren Kunstpublikum vermitteln lassen.

Der Katalog präsentierte zusätzlich zur Dokumentation der Künstlerbeiträge auf einigen Seiten kommentarlos eine Mischung von Fotomaterial aus Kunst und den Massenmedien.

Jack Burnham überträgt in "Software" die Differenz Konzept-Realisation in die im Computerbereich übliche Software/Hardware-Dichotomie:

"...software involves management tasks on all levels of planning and operating a computer system, i.e. systems configurations, time allotments, resources management, installation and debugging. In fact, according to Ivan Flores 'software is a set of programs that does not solve the user's problems directly but performs service to keep the computer going...' More general definitions of software include 'all aspects of information processing which are not hardware' or software is 'that interface between the machine and the user'. These imply that the true definition of software is provisional, constantly changing as situations demand."[293]

Neben der Siegelaub-Gruppe wurden viele Künstler der "Art & Technology"-Bewegung ausgestellt, in der mit neuen Technologien experimentiert wird:

"Generally, I have tried to produce an exhibition which is 'aniconic', an environment which does not depend upon the iconic value of machines or machine products for its art definition. I have felt that this was best achieved by direct participation and information exchange between the technology and the user - this may seem arbitrary but since this is an art exhibition and not a science show, it remains my prerogative."[294]

Konzeptueller Kunst und "Art&Technology" ist die experimentelle Arbeit jenseits der etablierten Präsentationsmedien Skulptur und Malerei gemeinsam. Konzeptuelle Kunst hat jedoch mit sehr viel geringerem Aufwand die zeitgenössischen Probleme der Informationsverarbeitung in komplexerer Weise als "Art&Technology" thematisiert - auch in Arbeiten, die zu ihrer Realisation Publikumsbeteiligung erfordern.

Installationen, die mittels Sensoren auf Besucher reagieren und je nach Besucherreaktion verschiedene Signale senden konnten, sind die herausragendste Errungenschaft von "Art&Technology". Diese "reaktiven Environments"[296] kamen jedoch 1970 aus technischen Gründen noch nicht über die Signal-Ebene hinaus, weshalb die Interaktion nur auf einer sehr niedrigen Stufe der Informationsverarbeitung möglich war. **Nicholas Negroponte** und die **"Architecture Machine Group"** des MIT liessen nicht den Betrachter mit einer elektronisch gesteuerten Maschine interagieren, sondern konzipierten eine Interaktion zwischen vier Mäusen und einem computergesteuerten Roboterarm, der Würfelkonfigurationen nach einem auf das Verhalten der Tiere abgestimmten Programm veränderte - doch die Tiere spielten ihr Spiel mit dem Programm. Die physische Interaktion in "Art&Technology" zwischen Mensch und Maschine sowie die semantische Interaktion zwischen Gedankenmodell-Präsentationen und Rezipienten in Konzeptueller Kunst[297] sind zwei Aspekte, die heute in interaktiver Computerkunst zu einer Einheit verschmelzbar zu werden beginnen.

Hans Haacke plante sein "Visitor's Profile" bereits für "Software" mit einem Manual, in das Besucher Antworten auf Fragen, die ihnen ein Bildschirm zuspielt, eingeben können. Haacke konnte "Visitor's Profile" jedoch erst auf der "documenta 5" 1972 in Kassel realisieren. Die elektronische Dateneingabe wurde durch Handzettel mit "multiple choice"-Fragen ersetzt. Die statistische Auswertung erfolgte im Kasseler Gebietsrechenzentrum mittels elektronischer Datenverarbeitung. Ein Ausdruck des Resultats wurde vervielfältigt und ein- oder zwei Mal pro Woche während der hunderttägigen Ausstellung verteilt.[298]

Burnhams Ausstellung nimmt, indem sie die beiden Wege der realen/elektronisch gesteuerten und mentalen/konzeptuellen Interaktion zusam-

menfaßt, die Entwicklung zu "reaktiven Environments" mit elektronischen Systemen vorweg, die in bislang ungewohnter Komplexität Zeichen verarbeiten können. Burnham liefert das Programm einer Verbindung von technologischen mit linguistisch-konzeptuellen Aspekten, das "Information" fehlt. Zur Konzeptuellen Kunst schrieb Burnham bereits im Februar 1970 im Artforum:

"Redundancy is a necessary property of all communication systems. Uniqueness in a message is created in part through redundancy. But Conceptualism has reduced the need for redundancy in art information...the Conceptualists implicitly understand that the power in art today resides in the mass duplication of date; hence they stress redundancy of the message itself rather than its content." [299]

Burnham meint offenbar, daß es in Konzeptueller Kunst eher auf die Koordination von reproduzierbaren/reproduzierten Zeichen mit Bedeutungen, als auf bestimmte Zeichenbedeutungen (*"redundancy of the message itself rather than its content"*) ankommt. Nicht eine bestimmte Semantik, sondern Semantisierbares um der Semantisierbarkeit willen ist ein Aspekt der frühen Konzeptuellen Kunst, während bei Haackes "Visitor's Profile" die Informationen über die soziale Zusammensetzung von Kunstpublika wichtiger sind als eine Thematisierung der dazu nötigen Art der Informationsverarbeitung.

Wie werden Zeichen als Botschaften ("messages") decodierbar? Burnham antwortet mit "redundancy" schon von einem informationstheoretischen Standpunkt: Mit dem Erkennen des Zeichens assoziiert der Betrachter desto schneller die Bedeutung, je geläufiger, je "redundanter" das Zeichen durch seinen Gebrauch in bestimmter Bedeutung geworden ist. Dies ist die einfachste Art, den alltäglichen Zeichengebrauch zu erklären - und in der Kunst? Konzeptuelle Kunst stellt die Frage nach Bedeutung in der Kunst über Modelle, wie Zeichen in allen Kontexten - auch außerhalb der Kunst - gebraucht werden können, um daraus Strategien zu gewinnen, mit denen kunstspezifischen Zeichengebräuchen begegnet werden kann. Konzeptuelle Kunst wird auf diese Weise zur Kunst über die möglichen zeichentheoretischen Grundlagen von Teilbereichen, darunter auch dem der Kunst: Die (In-)Konsequenz von Begriffen, die zur Festlegung des Status von Kunst "redundant" geworden sind, wird durch kunstexterne metasprachlicheReflexionen über den Zeichengebrauch angreifbar. Weil Burnham die selbstreferentielle und reflexive Thematisierung von Semantik (Semantisierung von Semantik) in Konzeptueller Kunst nicht problematisiert, sondern nur den Umgang mit redundanten Zeichen-Bedeutung-Koordinationen (Semantisierung) zur Kenntnis nimmt, kann er die Informationsverarbeitung in "Art&Technology" mit Konzeptueller Kunst vergleichen.

Interaktive Computerkunst heute hätte - als Konzeptualisierung von

"Art&Technology" - die Differenz zwischen der elektronischen Verarbeitung von Zeichen, die dem Rezipienten Zeichen in immateriellen Zeit-Räumen (Bildsequenzen mit Raumsimulation und beliebig manipulierbarer Zeitdimension) zuspielt, und der an Realzeit orientierten menschlichen Verarbeitung von Zeichen zu thematisieren.

Komplexierung und Entkomplexierung von Zeichenrelationen wird in Computerkunst durch die gegenüber mentalen menschlichen Verarbeitungsprozessen schon an Kapazität zu geringe, additiv vorgehende digitale Programmierung zum unvermeidbaren Thema. Menschen können sich im Spiegel der eigenen Produkte zur Erleichterung von Datenverarbeitung die Eigenarten menschlicher Denkprozesse bewußt machen: Computer generieren Zeichen, deren Semantik für menschliche Rezipienten komplexer ist, als die vom Computerprogramm verarbeitbare Komplexität. Dies liegt daran, daß im Computerprogramm Zeichen nach bestimmten Regeln verarbeitet werden, während Menschen die Bedeutung der Zeichen aufeinander beziehen. Das künstlerische Moment besteht in der Koordination der unterschiedlichen Kapazitäten und Verarbeitungsleistungen von elektronischen Programmen und Rezipienten. Burnhams "Software"-Ausstellung enthält also in der Zusammenstellung von technologischen und konzeptuellen Experimenten ein aktuelles Potential.

Auf Karshans rein formal an Textarbeiten orientiertem Programm folgen im selben Jahr in New York die beiden Ausstellungen von Mc Shine und Burnham, die Konzeptuelle Kunst an praktisch-technische Fragen - elektronische Informationssysteme und den neuen Techniken adäquate Präsentationsformen - anbinden. Das Konzept einer Ausstellung, die primär im Katalog realisiert wird, von Siegelaubs "January 5 - 31, 1969", der Leverkusener "Konzeption-Conception" und der Claura/Siegelaub-Kollaboration "18 Paris IV.70", wird in den drei New Yorker Ausstellungen von 1970 aufgegeben. Von Siegelaubs entmusealisierendem Ausstellungskonzept ist in der Remusealisierung bei "Conceptual Aspects" und "Information" nichts erhalten geblieben. In "Software" arbeitet Burnham mit einem im Vergleich zu "Conceptual Aspects" und "Information" ausgearbeiteten programmatischen Ansatz. Doch mit diesem Ansatz verwendet Burnham den musealen Betrieb nicht in unüblicher Weise: Das Programm reflektiert - im Unterschied zu Siegelaub - den Kontext seiner Präsentation nicht. Siegelaubs entmusealisierendes, aber kunsttheoretisch programmloses Präsentationskonzept und Burnhams programmatisches Konzept für eine Museumsausstellung sind komplementäre Formen der Ausstellungsorganisation zur Zeit der Wende von den sechziger in die siebziger Jahre, von Anti-Kunst-Attitüden zur Museumskunst. Konzeptuelle Kunst dagegen reflektiert etablierte Formen der Musealisierung in/mit einem kunsttheoretischen Programm. Konzeptuelle Kunst berücksichtigt den Präsentationskontext im Konzept:

- auf metasprachlicher Ebene, indem die kontextspezifische Semantik - die

Codierung von etwas 'als Kunst' - reflektiert wird,
- auf pragmatischer Ebene durch die Verbesserung des Wissens darüber, wie die Präsentation im Ausstellungskontext gesehen/gelesen werden kann.

In anderthalb Jahren ist Konzeptuelle Kunst der Reihenfolge nach
- zuerst in einer kleinen New Yorker Galerie,
- dann in europäischen Museen,
- schließlich in New Yorker Museen

gezeigt worden. Der Erfolgsweg der Konzeptuellen Kunst von 1968 bis 1969 führt von kleinen Galerie-Ausstellungen im Zentrum des Kunstbetriebs New York zur 'Außenstelle' Europa und von dort zurück in die etablierten New Yorker Kulturinstitute. Dieser Weg entspricht einer geläufigen Ort-Zeit-Struktur von Erfolgsgeschichten im Kulturbetrieb: Begonnen wird mit kleinen Vor-/Ausstellungen im Zentrum eines Kulturbereichs, worauf die grösseren Institute an der Peripherie folgen. Die größeren Institute an der Peripherie sind die Vorstation zum Erfolg im Zentrum. Ohne Erfolge in den Vorstationen ist der Einzug in die größten Kulturinstitute im Zentrum nicht möglich. Im Kunstbetrieb sind die Museen in den Hauptstädten Europas Vorstation für den Einzug in amerikanische, vor allem in New Yorker Museen. Aus amerikanischer Sicht ist ein Erfolg in Europa das, was in Europa ein Erfolg in der Provinz ist: die erste Probe auf Publikumswirksamkeit. Amerika behandelt im Kunstbetrieb Europa als Provinz.

Die Ausstellungsgeschichte Konzeptueller Kunst ist eine Erfolgsgeschichte des Kulturbetriebs in modellhafter Reinform. Konzeptuelle Künstler haben darauf mit Reflexionen über die ihnen ungerechtfertigt erscheinende Vormachtstellung New Yorks im Kunstbetrieb reagiert. Siegelaub und Kosuth haben zunächst die liberale Auffassung vertreten, viele lokale Produktionsbereiche gleichberechtigt nebeneinander, aber unter dem Dach einer international orientierten Kunstöffentlichkeit bestehen lassen zu können. Die Künstler, die sich in der "Artists Meeting for Cultural Change" organisiert haben, insbesondere die amerikanischen Mitglieder von **Art&Language**, haben in den siebziger Jahren die Vorstellung einer internationalen Kunstöffentlichkeit zu kritisieren begonnen, indem sie das internationale Kunstbetriebssystem als von kapital- und machtorientierten Privatinteressen geleitet entlarvten, die in Amerika und dort in New York zentriert sind, und dagegen die Forderung einer Stärkung regionaler Autonomiebestrebungen gesetzt. Die australischen Mitglieder von Art&Language - **Ian Burn** und **Terry Smith** - haben sich besonders nachdrücklich für eine regionale Autonomie von Vormachtstellungen eingesetzt (und tun dies - wieder vor Ort in Australien[300] - bis heute). Siegelaubs und Kosuths Vorstellung von einer Rückkoppelung lokaler Bereiche an überregionale Informationssysteme setzen Burn/Smith den Verzicht auf jede Zentralisierung entgegen. Orte der Welt werden nicht als Teil eines "globalen Dorfs" behandelt, in dem räumliche Distanzen durch elektronische Kanäle bedeutungslos geworden sind, son-

dern Wohnorte/Lebenswelten werden als von überregionalen Informationssystemen gefährdete Kommunikationseinheiten behandelt.[301]

3.3.3. Das Ende der Neo-Avantgarde

Die enge Verknüpfung zwischen den Präsentationsformen Konzeptueller Werke und den Ausstellungskonzepten in der von **Seth Siegelaub** beeinflußten Anfangsphase Ende 1968 bis Anfang 1970 ging in den großen Ausstellungen über zeitgenössische Tendenzen ab April 1970 in New York verloren. Durch die nach Siegelaubs 'Katalogausstellungen' einsetzende Musealisierung von Konzeptueller Kunst wurde auch den Kritikern die starke Abhängigkeit Konzeptueller Arbeiten von einem Präsentationsrahmen, in dem ihr Status als Kunstwerk erkennbar wird, deutlich.

Gregory Battcock setzt die seit der Pop Art vertraute Diskussion über den Präsentationskontext für Ready-Mades[302] fort, wenn er über die Gruppenausstellung "Information" schreibt:

"Art statements, documentations, illustrations, and proposals are frequently given their meaning by the location in which they are found. Something seen on a wall at the Museum of Modern Art would have an entirely different meaning (if any at all) if it were found in an empty seat of the IRT subway: Without special location and the frame of reference thereby supplied, many artworks would be totally meaningless. In effect they would cease to exist as art." [303]

Konzeptuelle Kunst war für Battcock 1970 noch nicht als kontextuelle Kunst, als Kunst über den Kunstbetrieb, erkennbar. Teilweise liegt dies daran, daß Konzeptuelle Künstler erst nach 1970 den Kontext Kunstbetrieb in leicht erkennbarer Weise thematisiert haben. Es waren bis 1972 nur latent die Möglichkeiten einer nicht nur selbstbezüglichen und via Metasprache reflexiven, sondern auch kontextuellen Kunst vorhanden. Andererseits aber haben auch die Gruppenausstellungen über zeitgenössische Tendenzen - mit Ausnahme der "Summer Show" von Siegelaub und der Ausstellung "18 Paris IV.70", an der Siegelaub beteiligt war - sich nicht bemüht, auf den zumindest latenten Zusammenhang von Konzept und Kontext in Konzeptueller Kunst hinzuweisen. Die Gründe für diese Vernachlässigung dürften in dem Verzicht Konzeptueller Künstler auf kunstexterne Bezüge in der Manier von spektakulären Anti-Kunst-Attitüden und in **Joseph Kosuth**'s publikumswirksamer Darstellung einer nur aus der Bedeutung des Begriffs Kunst die Funktion von Kunst ableitende Kunst-als-Kunst[304] zu finden sein. Aus Kosuths Äußerungen in "Art after Philosophy" konnte die Öffentlichkeit schließen, daß Konzeptuelle Kunst eine selbstbezügliche Semantik gegen Pragmatik ausspielt, also Präsentationsformen und -umstände vernachlässigt. Ebenso liesse sich jedoch behaupten, daß Kosuth mit seinen Überlegungen zum "art context" und zur "concept art" die semantischen Dimensionen von Präsentationsumständen freizulegen versucht - allerdings

mit noch unvollständigen theoretischen Mitteln: Kosuth kann 1969 zwar Bedeutungen erkennen, die bestimmte Präsentationsumstände nahelegen, doch kann er über diese Bedeutungen noch nicht sprechen, ohne sie von den Präsentationsumständen zu lösen. Kosuth hat 1969 mit seinem statischen Theorie-Gerüst noch Schwierigkeiten mit dem Eigensinn von Situationen. Sein erster Versuch 1974 in "(Notes) On an Anthropologized Art"[305], seine aus der analytischen Sprachphilosophie abgeleitete Kunsttheorie zu "anthropologisieren", zeigt, daß er sich mit diesem Problem auseinandersetzte, viel länger als Art&Language aber an statischen Analyse-Kriterien festhielt. Eine sich selbst dynamisierende Systemtheorie, wie sie **Niklas Luhmann** vorgelegt hat, ein konstruktiver Relativismus/pluraler Konstruktivismus, wäre für Kosuth eine Lösung gewesen, mit der der Bruch mit analytischer Philosophie und die Rückkehr zu hermeneutischen Ansätzen ab 1975 mit "The Artist as Anthropologist"[306] vermeidbar gewesen wäre.

Von Kosuth stammt, trotz theoretisch ungelösten Problemen, mit der 2. Investigation (Abb.8) unter den von Siegelaub für Gruppenausstellungen gewählten Künstlern die anschaulichste und schlüssigste Problematisierung des Zusammenhangs von Konzept und Kontext. Kosuth hat an Hand von unüblichen Kombinationen von Informationssystemen gezeigt, wie in Konzeptueller Kunst der Zusammenhang von Kontext (Ausstellung) und Konzept (Werk) den Mythos von einer im Werk aufgehobenen, autonomen künstlerischen Kreativität ablöst. Ebenso zeigt Kosuth mit der 2. Investigation, wie Konzeptuelle Kunst den die Kunstgeschichte seit Ende der fünfziger Jahre prägenden Gegensatz zwischen einer lebensnahen Anti-Kunst und einer formalistischen Kunst überwindet. Er zeigt dies in einer sich auf ihre Umgebung beziehenden Kunst, in der der kunstexterne Bezug jedoch an den kunstinternen Bezug rückgekoppelt wird. Der kunstexterne Bezug dient als möglichst weiter Weg der Kunst aus vorab abgegrenzten Bereichen, um tradierte Kunstbereiche infrage zu stellen und aus dieser Infragestellung eine veränderte Kunstauffassung zu entwickeln: Der kunstexterne Bezug hebt die kunstinterne Selbstbezüglichkeit nicht auf, sondern dient zu ihrer Thematisierung. Konzeptuelle Kunst reintegriert in ihren Arbeitsbereich mit Kosuth ihre kunstexternen Präsentationsumstände, um ihre kunstinterne Selbstbezüglichkeit nicht nur vorführen, sondern thematisieren/reflektieren zu können.

Die Bezüge zum Werk- und Kunstexternen dienen Kosuth der Ausdifferenzierung des Werk- und Kunstinternen. Dies gilt bereits für "One and three Chairs" (Abb. 6), für die freie Wahl des Stuhles und das Foto des Stuhles, das von der jeweiligen Stuhlpräsentation zu machen ist. Werk- und Kunstextern sind die Wörterbuchdefinition, die Techniken zur Ausführung und die didaktische Präsentationsform. Das Modell für Begriffsbestimmung, das an Hand des Begriffs Stuhles eine methodische Analogie zur Bestimmung des Begriffs Kunst vorstellt, ist nach außen offen. Die Offenheit nach außen sorgt für Komplexierung des Werkinternen: Die Koordination von Zeichen im Werk

wird reflexiv, wenn die Zeichenrealisate einer Präsentation als mögliche Realisate eines Zeichentyps, den das 'werkbezogene Konzept' fordert, erkennbar sind, und die Arbeit ihre eigene Präsentationsform durch die Definition solcher Typen/Klassen stellvertretend an Hand einer Wörterbuch-Begriffsdefinition vorführt.

So weit überhaupt ein Diskurs über Konzeptuelle Kunst von New Yorker Ausstellungsorganisatoren 1970 vorgeschlagen wurde, ist es entweder ein rein formaler (**Karshan**) oder einer über ihre Anschließbarkeit an Informations- und Massenmedien (**Siegelaub, Mc Shine, Burnham**), der aber die medienkritischen, weil Zeichengebrauch reflektierenden Aspekte Konzeptueller Kunst außer acht läßt.

Es gab 1970 keinen Dialog zwischen Konzeptuellen Künstlern und der "kritischen Elite"[307] des Kunstbetriebs: Einerseits setzten sich Konzeptuelle Künstler in theoretischen Texten mit kunsttheoretischen und kunstsoziologischen Folgen sprachphilosophischer Ansätze auseinander, andererseits betonten Ausstellungsorganisatoren und Kritiker die Anschließbarkeit Konzeptueller Arbeiten an Aspekte der Informations- und Massenmedien. Kritiker erkannten zwar, wie das Battcock-Zitat oben zeigt, daß diese Anschließbarkeit an Informationssysteme auch eine Anschließbarkeit an die Institution Kunst und ihre Präsentationsweisen beinhaltet, erkannten aber nicht, daß die analytisch orientierte Konzeptuelle Kunst - **Art&Language, Victor Burgin, Joseph Kosuth** und **John Stezaker** - den Kunstbetrieb über metasprachliche Reflexionen von innen heraus, ohne Anti-Kunst-Attitüde, kritisieren - in der oben am Beispiel von Joseph Kosuth dargestellten Art.[308] Kritiker blockierten die Rezeption theoretischer Ansätze der Konzeptuellen Kunst, wie unter anderem die Reaktionen von **Dore Ashton, Michel Claura** und **Barbara Reise** auf Kosuth's Artikel "Art after Philosophy" zeigen.[309] **Charles Harrison** hat die fehlende Bereitschaft der Kritiker zur Wahrnehmung theoriebezogener Ansätze in Konzeptueller Kunst kritisiert:

"There is a tendency to view analytic art as an art somehow not of the whole man; to do so is wholly to misunderstand and to underestimate its function as art and its relationship to art traditions."[310]
"Criticism concerned primarily with resolution does more harm than good in the end: because the problem becomes more important than what it's about, and bad artist are promoted because they have the 'right' concerns...This is yet another way of avoiding confrontation with art...the only alternative of criticism is art...Just now language seems potentially operative as never before within the primary art context."[311]

Dank Charles Harrison, 1967-1971 "Assistant editor" der englischen Kunstzeitschrift "Studio International", konnten dort Konzeptuelle Künstlertexte von **Art&Language, Victor Burgin** und **Joseph Kosuth** publiziert

werden.[312] Die englische Kunstzeitschrift wurde zur besten Informationsquelle über Konzeptuelle Kunst.

Konzeptuelle Kunst wurde in Gruppenausstellungen über aktuelle Tendenzen wie "Op losse schroeven", "Wenn Attitüden Form werden"[313] und "documenta 5"[314] als Spektakel unter anderen Spektakeln der Bewußtseinsindustrie präsentiert, und die grundsätzliche Differenz zu anderen Kunstrichtungen wurde meist übersehen, daß es sich um eine kritikfähige "Meta-Kunst" handelt. Die Vielheit von aktuellen Präsentationsformen hat die Orgnaisatoren der genannten Gruppenausstellungen interessiert, nicht aber wofür sie stehen:

"...a form of semiotic analysis, whose validity does not depend solely on the multipermutations of application but on the interrelated observance of the field of connections...This may constitute a kind of meta-art or, we could deem it, t h e a r t o f a r t."[315]

Begriffe für Gruppenausstellungen mit Konzeptueller Kunst und ihnen verwandten zeitgenössischen Kunstformen wie "Post-Object-Art", "Information" und "Software" stellen Oberflächenphänomene in den Vordergrund - und übersehen die Frage nach dem 'Warum' der Vielheit Konzeptueller Präsentationsformen, die kein Stilbegriff und keine Typologisierung formaler Eigenschaften fassen kann: Teile alltäglicher Präsentationsformen werden in Konzeptueller Kunst zu Gedankenmodellen zusammengesetzt oder umgewandelt, die als Analogie zu einem oder als hypothetisches Modell von Kunst lesbar sind.

Daß Konzeptuelle Kunst mit ihren nicht musealen Präsentationsformen Katalog, Künstlerbuch, Zeitschrift nicht den Rahmen des Kunstbetriebs verläßt, wurde von Siegelaub nicht kaschiert:

"Much of the Anti-art attitude in terms of anti-establishment is sheer cliché. An anti-establishment attitude of the vanguard is self-evident. Yet any form of art which becomes established becomes establishment. We all know that. It's a question of power. I may choose to deal with power in terms more interesting to me than those existing at present in the art world...My idea of power has to do with reaching a lot of people quickly, by means of swift global information."[316]

Siegelaubs Entmusealisierung im Rahmen der Institution Kunst dient einer größeren, weil nicht mehr ortsgebundenen Informationsverbreitung. Mit Konzeptueller Kunst sind einerseits Präsentationsformen etabliert worden, mit denen Künstler semantisch hinreichend komplex auf den Kunstkontext zu reagieren in der Lage sind, andererseits eröffnen diese Präsentationsformen neue Verbreitungs- und damit neue Kommerzialisierungsmöglichkeiten, wie zum Beispiel das Medium Künstlerbuch.[317]

Gerade diese Erweiterung der Möglichkeiten zur Verbreitung von Kunst wurde[318] und wird[319] von der Kunstkritik als die nichtkommerzielle Seite von Konzeptueller Kunst ausgegeben: Der Sonderstatus des Besitzers des einmaligen Werkes wird vom Leser abgelöst, der an Stelle eines nur einmal mit den dazu gehörenden Rechten verkaufbaren vergleichsweise teuren Zertifikates eines Konzeptes ein in größeren Auflagen reproduziertes, relativ billiges Produkt erwerben kann. Durch die Präsentation von Textarbeiten in irgendeiner Typographie in irgendeinem Druckmedium oder auf irgendeiner Wand kann ein Text schon vor dem Verkauf des Zertifikats an Privatinteressenten in einer nicht mehr rückgängig zu machenden Weise zum Teil der Öffentlichkeit werden. Der Zertifikatbesitzer kann nur über weitere Ausführungen und Reproduktionen bestimmen, nicht aber über bereits hergestelltes und verteiltes Informationsmaterial und spätere Referenzen auf dieses Material. Textarbeiten sind zudem, wenn sie einmal veröffentlicht sind, als Zitate auch ohne Zustimmung des Besitzers reproduzierbar. Außerdem bleiben bestimmte, in Europa an das Urheberrecht gebundene Nutzungsrechte für Kataloge, Werkverzeichnisse und andere Veröffentlichungen beim Künstler. Künstler und Käufer haben verschiedene Nutzungsrechte an ein und derselben Idee.

Die von der Kritik vorgenommene Trennung zwischen der Rezipierbarkeit von Texten und der Kommerzialisierbarkeit von Objekten ist zu einfach, um die Wirklichkeit von Konzeptueller Kunst zu treffen. Einerseits sind der Kommerzialisierbarkeit von Zertifikaten für **Weiners** Statements[320], **LeWitts** "Wall-Drawings"[321] und von **Kosuths** Blow-Up-Konzepten[322] Grenzen gesetzt sind, da die Preise eine bestimmte Obergrenze nicht überschreiten, andererseits lenkt die relativ publikumswirksame Verbreitung dieser Werke in Ausstellungen und Druckmedien das Interesse des Kunstpublikums auf die Zertifikate: Ohne dieses Interesse gäbe es keine Nachfrage. Die Verbreitbarkeit von Werken, die auch im Zitat verlustlos wiedergegeben werden können, hat relativ viele Kunstinteressierte über Druckmedien mit Konzeptueller Kunst in Berührung gebracht. In der bildungs- und deshalb lesebereiten Zeit nach 1968 wählten Konzeptuelle Künstler das richtige Medium für eine breite Distribution ihrer Werke.

Gründe für das Ende einer künstlerischen Neo-Avantgarde nennt **Brian O'Doherty** 1971 in seinem Artikel "What is post-modernism?":

"...Is not their necessary move away from the gallery an attempt to prolong it by making the world a gallery? (It is small enough now). Is not the flight from the object to words an attempt to obscure our state with a discourse which - as words do - makes art's translucency comfortable opaque...Modernism ended when the unexpected no longer arose from the expected territory, when we were deprived of the need that prompted us to recognize the solution...In the latter part of the decade [der sechziger Jahre] the domestication of the avant-garde provoked disgust in both radicals and

conservatives...a society which cynically converts radical art into a zeal of approval." [323]

O'Doherty streitet zeitgenössischer Kunst und dem kritischen Diskurs über sie ab, ein Emanzipationspotential zu besitzen. Aus der Spannung zwischen neuen Präsentationsformen und der kritischen Reaktion auf sie ist ein selbstzweckhafter "cult of the difficult" geworden. Konzeptuelle Kunst war jedoch keine Fortsetzung dieses "cult": Gerade die Mitglieder von Art&Language, die verdächtigt wurden, schwer verständlich aus Gründen selbstzweckhafter Artistik zu schreiben, setzen sich in ihren Texten damit auseinander, einen selbstzweckhaften "cult of the difficult" ebenso wie einen "cult of the direct"[324] abzubauen: Es kommt den Mitgliedern von Art&Language bei der Komplexierung theoretischer Ansätze darauf an, wie die metasprachliche Reflexion zur Ausdifferenzierung einer Kritik des Kunstbetriebes beiträgt, nicht darauf - wie einige Kritiker meinten - als Kunstliteratur ästhetische Ansprüche zu erfüllen.[325] Es geht um mehr als nur um *"the flight from the object to words"* (s. O'Doherty): Es geht darum, ein Emanzipationspotential wieder zu gewinnen, das in der Produktion und in der Ausstellungspraxis bei Objektkunst und abstrakter Malerei verloren gegangen ist.

Konzeptuelle Kunst schafft nicht ästhetische Wertungen, sondern untersucht die Rahmenbedingungen, über die Wertungen Gültigkeit erlangen. Über die Untersuchung der institutionellen Rahmenbedingungen erscheint der Kunstbetrieb Art&Language, **Victor Burgin, Joseph Kosuth** und **John Stezaker** nicht als abgesonderte Sphäre, sondern als Konglomerat aus Kommunikationsabläufen in und zwischen verschiedenen Medien: Die Produktions- und Distributionsbedingungen sind im Kontext Kunstbetrieb nicht anders geartet als in anderen Kontexten, sondern anders zusammengesetzt und anders ausgeprägt. Deshalb beschränkt sich eine Konzeptuelle Kunst-über-den-Kunstbetrieb nicht nur auf kontextspezifische Untersuchungen, sondern untersucht die zeitgenössischen Kommunikationsformen allgemein und leitet aus ihnen die besonderen Bedingungen des Kunstbetriebs ab. Im Unterschied zu "Information" oder "Conceptual Aspects" wird nicht der Anschluß eines begrenzten Bereichs an andere, ebenfalls begrenzte Kommunikationsformen gesucht, sondern eine Reflexion kontextbildender Kommunikationsformen, die auch für den Kunstbetrieb gelten:

"Meaning is not something which resides w i t h i n an object but is a function of the way in which that object fits into particular context. Any given context may 'activate' differently in regard to any number of different objects; conversely, it is literally as 'meaningful' to change the context as it is to change the object. In art, however, changes in the object have been more immediately effective than shifts in commentary."
Victor Burgin[326]

"There is an (internally at least) understood commitment not to talk about 'art'(or anything else relevant) solely in terms of 'closed' sub-concepts. The use of the acknowledged value of closed concepts to add spurious weight to (honorific) values for open concepts is a well-rehearsed tactic of Formalist and other modes of criticism.
...Once you start trying to define the undefinable - 'What is art?' - and start trying to answer the replacement question, 'What sort of concept is 'art'?', there is just no other way to avoid both narrowmindedness and naivety.
You can start sorting out a concept by testifying its reference ('probing'). Among a community you (presumably) need some consistency of reference. Of course, you may not know at any given stage whether you have it or not; but if you can still talk to each other, and learn in the context of such talk, then you have some guarantees."
Charles Harrison[327]

"Learn, that is, meaning understanding something or our own problem-world, not just consuming an existing body of knowledge... such an imploded dialogical strategy, regarding 'art' not as a definition outside of conversation but as a 'social' matter embedded in (our) conversation, may be both an effective opposition to the bulldozer of Official Culture a s w e l l a s a way of affirming our own sociality outside of 'mere' contractual role relations...A simultaneous implosion and explosion must be conscientiously developed; 'culture' though internalized becomes externally aggressive (i.e. political)....Bureaucracy in the art-world is just like bureaucracy every place else. It is fundamentally a method of centralizing power and control...I do not allude to a massive centralized organisation. I allude to a middle-life mode of existence. Its language is that of grading; its raison d'etre market intelligibility...the interests of market intelligibility, the commodity treatment of persons (glaringly apparent in the New York k u n s t w e l t) are perpetuated by art-world bureaucrats who claim to be (but are in fact not) 'imperial administrators' of culture."
Mel Ramsden[328]

"There is a highly complex operational structure to art which one could describe as a kind of cultural 'black hole' which semantically implodes (internalizes) functioning elements which are reconstituted simultaneously as both most specific feature and the most general consciousness."
Joseph Kosuth[329]

Einer ambivalenten Selbstdarstellung des Kunstbetriebs als abgeschlossene und zugleich kulturell einflußreiche Sphäre wird von Konzeptuellen Künstlern auf zweierlei Weise widersprochen: Durch eine Öffnung nach außen und durch eine interne Kritik der Selbstdarstellung. Die Selbstdarstellung des Kunstbetriebes verschleiert die realen Bezüge des Kunstbetriebes

zu zeitgenössischen sozialen und ökonomischen Systemen. Das amerikanische Art&Language-Mitglied **Mel Ramsden** weist in dem Zitat oben auf Modernisierungsprozesse in Verwaltung und Ökonomie hin, die am Kunstbetrieb nicht spurlos vorbeigegangen sind.[330]

Die in den sechziger Jahren noch übliche Selbstdarstellung des Kunstbetriebs als völlig vom Rest der Welt abgekoppelte Sphäre spiegelt auch einen freiwilligen Verzicht der Institution Kunst auf ein Feedback mit den sozialen Prozessen, die sie verändern. Die "theoretische Praxis" der Künstlergruppe Art&Language dagegen war noch ein Versuch, über dieses Feedback einschneidende Veränderungen im Kunstbetrieb zu provozieren: Im grenzüberschreitenden Dialog sollte ein kritischer Ansatz gegen Vereinseitigungen von Expertendiskursen à la "formal criticism" aufgebaut werden und der Dialog selbst bereits als alternative Praxis und Modell einer zukünftigen Praxis für eine Gegenöffentlichkeit vorgestellt werden. Der Druck von kunstexternen sozialen Strukturen wie Staatsverwaltung und Privatkapital wurde thematisiert. Zugleich hat sich dieser Druck als zu stark für eine Gegenöffentlichkeit erwiesen, die aus Gruppenaktionen sich zusammensetzt. Gerade die Künstlergruppe Art&Language, die diesen Druck thematisiert hat, hat ihn unterschätzt.

Neokonzeptuelle Kunst hat schließlich in den achtziger Jahren einen kritischen Diskurs provoziert, der utopie- und kritiklos von der Wirklichkeit des Kunstbetriebs spricht, und den Eindruck erweckt, daß neokonzeptuelle Künstler hypnotisiert von der Hyperaffirmation des Alltäglichen sind oder den Rezipienten glauben machen wollen, es zu sein.

Für die Arbeiten über den Kunstbetrieb von **Louise Lawler, Sherrie Levine, Jeff Koons** und **Allan Mc Collum** müssen neben **Warhols** "factory" auch die Analysen in "Art-Language" und "The Fox" direkt oder über ihre Spuren in der New Yorker Szene der späten siebziger/frühen achtziger Jahre von Einfluß gewesen sein. Besonders verrät die folgende Äußerung von Allan Mc Collum Spuren einer reflexiven Kunst-über-den-Kunstbetrieb der siebziger Jahre, wie sie in den Zeitschriften "Art-Language" und "The Fox" zu finden war:

"An artwork is related to every other object and event in the cultural system, and the meaning of an artwork resides in the role the artwork plays in the culture, before anything else...Whenever I hear the term 'Great Art' I immediately think of the procession: great collections, great museums, great countries, great armies, great weapons. This is one of the main ways that value and meaning develop in this world. It's very human, I guess, but it's sad, I think. And the mythology we construct about art and its place in the world works to disguise this simple fact, because recognizing the implications of power leads us right back to our anxiety over our powerlessness and it is exactly this anxiety that the arts are designed to alleviate. So instead of creating artifacts to carry meaning amongst us through social exchange, we

create artifacts to facilitate our imaginary identifications with those who dominate us...The museum's board of acquisition collects artworks from a certain very narrow spectrum of art activity (most of which might never even have been created if it weren't for the possibility of such an institution collecting it), and is therefore very handily involved in what comes to be considered 'art' in our culture. In this way, a really influential institution effects the very subjectivity we experience as our own. Our so-called 'unconscious' is conventionalized, and artists reproduce museum-type art all over the country, if not all over the world. We produce our own hand-made copies."[331]

Neokonzeptuelle Künstler versuchen in den achtziger Jahren, über die Thematisierung des Endes einer emanzipatorischen künstlerischen Avantgarde neue Vorgehensweisen zu finden: Eine melancholische Rückbesinnung auf den Verlust wird in offensiver Ironie klein geschrieben, während Art&Language, Burgin, Kosuth, Stezaker und andere Künstler im Umkreis der Konzeptuellen Kunst seit Ende der sechziger und verstärkt kontextorientiert in den siebziger Jahren versucht haben, den emanzipatorischen Anspruch aufrecht zu erhalten.

4 Zeichenorganisation

4.1. Interaktion/Information/Spektakel in Moderne und Postmoderne

Dem Begriff der Moderne entsprechen auf gesellschaftlicher Ebene Zeichenorganisationen, die im folgenden als 'Interaktionsbereiche' und 'Informationssysteme' bezeichnet werden. Außerdem werden der Begriff Postmoderne und 'Spektakel-Organisationen' als Korrelate verstanden. Die gesellschaftlichen Erscheinungen der drei Zeichenorganisationen sind an folgendem erkennbar:

'Interaktionsbereiche':
Personen verständigen sich in Sprechakten miteinander. Die Basis der Verständigung ist die Sprachkompetenz. Die Sprachkompetenz wird erworben, indem der in einer sozialen Gruppe geläufige Zeichengebrauch erlernt wird. Jeder Gesprächsteilnehmer kann von anderen Gesprächsteilnehmern, die in derselben sozialen Gruppe aufgewachsen sind, erwarten, daß sie mit in der Rede geäußerten Zeichen dieselben Bedeutungen koordinieren: Die Sprachkompetenz von Sprechern und Hörern sind reziprok.

Jeder Gesprächsteilnehmer kann im Dialog Aussagen machen und auf Aussagen sowie Fragen reagieren: Ein Wechselspiel von Rede und Gegenrede, eine Interaktion in zwei Richtungen ist möglich: Eine Zwei-Weg-Kommunikation, in der jeder Teilnehmer sowohl Sender als auch Empfänger sein kann.

'Informationssysteme':
In 'Informationssystemen' ist die Organisation von Zeichen in Systemen das primäre, nicht sind es - wie in 'Interaktionsbereichen' - die zeichenverwendenden Personen: subjektloses Zeichensystem contra in Sprechakten handelnde Subjekte. Sind Menschen Träger von Funktionen in 'Informationssystemen', zum Beispiel Fachleute in der Verwaltung, dann ist nicht die Offenheit und Dynamik entscheidend, mit der sie sich auf Gesprächssituationen einstellen können, sondern die Konsequenz, mit der sie dem operationalen Kalkül des Systems gehorchen und es bei Unstimmigkeiten zu verbessern fähig sind.

Datenverarbeitende Geräte sind in 'Informationssystemen' wie der Verwaltung einer Institution oder eines Betriebes meist Subsysteme in größeren 'Informationssystemen': EDV beschleunigt bestimmte bürokratische Prozeße. Daß Programme von Maschinen ebenso wie Handlungsmuster von Menschen als 'Informationssysteme' bezeichnet werden können, liegt an deren Zeichenorganisation: Unter primär systemorientierter Zeichenkombination spielt es keine Rolle, ob die informationsleitenden

'Kanäle' aus kommunizierenden Menschen oder aus elektronischen Systemen bestehen.

Informationsleitende 'Kanäle' erlauben nur eine Ein-Weg-Kommunikation: Es gibt keine Interaktion, sondern nur eine Richtung vom Input zum Output. Ebenso funktionieren Massenmedien wie Radio, Fernseher, Zeitung als Ein-Weg-Kommunikation.

'Spektakel-Organisationen':
Wenn sich ein Zeichensystem nur auf sich selbst bezieht und wenn es auf Sender oder Empfänger keine Rücksicht nimmt sowie die Information der zirkulierenden Zeichen gleichgültig ist, dann handelt es sich um eine 'Spektakel-Organisation'. Die Signifikantenketten einer 'Spektakel-Organisation' sind nicht mehr gebunden an Signifikate und damit frei von zeichenexternen Restriktionen, die verursacht werden können von

- Eigenschaften materieller Körper, wie die Irreversibilität der Zerstückelung fester Gegenstände
- Absichten/Intentionen von Menschen.

Die Signifikantenketten sind deshalb

- auf beliebigen Trägern wiederholbar,
- benützerunabhängig.

Nicht der Teilnehmer oder die Verwertbarkeit von Nachrichten, sondern 'Spielzüge'[1] stehen im Vordergrund. **Jean-Francois Lyotard** hat dafür das Modell eines elektronischen Datennetzes vorgeschlagen, in das nicht nur jeder beliebig Daten von verschiedenen Orten aus eingeben kann, sondern auch die Regeln der Datenverarbeitung durch Eingaben beliebig veränderbar sind. Rückschlüße auf Absichten des Senders des Datennetzes sind nicht möglich. Eine 'Spektakel-Orgnaisation' besteht aus einer Akkumulation von Spielregeln und Daten, die fortlaufend erweitert und verändert werden können.[2]

4.2. moderne und postmoderne Zeichenorganisation in Werken

Nach **Jürgen Habermas** führen 'Informationssysteme' im Laufe einseitiger, weil rein zweckorientierter Rationalisierungsprozesse der Moderne zur "Mediatisierung" von 'Interaktionsbereichen': Die 'Informationssysteme' Geld und Staat(sbürokratie) greifen in 'Interaktionsbereiche' ein, indem sie Zwei-Weg- auf Ein-Weg-Kommunikation reduzieren und Soziales sowie Ästhetisches Sachzwängen unterwerfen. Zur Moderne gehören nach Habermas sowohl die instrumentelle Vernunft, die Personen wie Objekte gleichwertig ins Kalkül zieht, als auch "Gegenbewegungen" zur Einseitigkeit solcher versachlichenden Rationalisierungsprozesse. Die 'Informationssysteme' Geld und Staat haben ihren Wert aus der Sicht von 'Interaktionsbereichen' nur, soweit sie mit ihrer Organisationskapazität Sachprobleme zu lösen helfen, und werden belastend, sobald sie ein interaktiv geregeltes Sozialleben verändern. Modernes "Lebenswelt" wird mit Habermas als permanente "Gegenbewegung" von 'Interaktionsbereichen' gegen ihre "Mediatisierung" durch 'Informationssysteme' entwerfbar: Der Zusammenhang zwischen beiden Formen der Zeichenorganisation in der Lebenswelt muß laufend neu überprüft und revidiert werden.[3]

Postmoderne Kritik an modernen Zeichenorganisationen übersieht die Differenz von 'Interaktionsbereichen' und 'Informationssystemen'. Es wird der Unterschied übersehen oder hinweg erklärt, der zwischen kommunikativen Handlungen von autonomen Personen ('Interaktionsbereiche') und Zeichensystemen besteht, deren Resultate handlungsanleitenden Charakter für im Verhältnis zum System heteronome Personen haben ('Informationssysteme'). An beiden Zeichenorganisationen wird vom postmodernen Standpunkt aus kritisiert, daß sie Zeichen mit Bedeutungen koordinieren. Diese Koordination wird als Zwangsarbeit bestimmt, die Verschiedenes - Zeichen und Bedeutung - zusammenzwingt. Dagegen setzt **Jean-Francois Lyotard** ein freies Spiel von Zeichen als Alternative.

Eine radikale postmoderne Dekonstruktion[4] versucht Bedeutungsfestsetzungen in Legitimationsdiskursen nachzuweisen, daß auch sie nur eine willkürlich begrenzte Serie von Zügen in einem potentiell unbegrenzt offenen Spiel der Zeichen sind. Die radikale postmoderne Dekonstruktion versucht, die Signifikation in 'Informationssystemen' und 'Interaktionsbereichen' auf eine Angelegenheit der Anordnungen von Signifikanten zu reduzieren. 'Interaktionen' und 'Informationen' wird nachzuweisen versucht, daß sie immer schon 'Spektakel' waren - dazu Lyotard:

"Une oeuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne.

Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est récurrent."[5]

Jede Signifikant-Signifikat-Koordination wird als Signifikant-Signifikant-Sequenz 'dekonstruiert', die sie nach Lyotards Ansicht immer schon war. Die Trennung in Signifikate und Signifikanten wird als spätere Aufspaltung ursprünglicher Signifkantenketten interpretiert. Die Signifikate werden von postmoderner Sprachkritik auf eine Sonderform von selbstverweisenden Signifikantenketten reduziert. Die Regeln, die zwischen Bedeutungs- und Zeichenebene trennen, werden nicht als nicht weiter hinterfragbare Axiome der Zeichenorganisation verstanden, sondern als veränderbares Konstrukt ausgewiesen. Die Systematik von Zeichenkonstrukten schließlich wird als willkürliche Begrenzung prinzipiell offener Verknüpfungsmöglichkeiten dargestellt. Nach **Niklas Luhmann** dagegen ist diese Polarisierung in offene 'Spielzüge' und geschlossene Zeichen-Bedeutung-Koordinationen zu überwinden: Systeme konstituieren sich seiner Ansicht nach durch wechselseitige Öffnung nach Außen und Ausifferenzierung der internen Koordinationsmöglichkeiten. Die interne Komplexierung der Zeichen mit Bedeutung koordinierenden Systeme erhöht die Fähigkeit, auf Außenwelt zu reagieren. Auf der Basis dieser "System-Umwelt-Differenz"[6] erscheint die postmoderne strikte Trennung zwischen offenen Signifikantensystemen und geschlossener Koordination von Signifikaten mit Signifikanten als Fehlschluß infolge unterkomplexer Methodologie:

"Geschlossenheit dient nicht als Selbstzweck, auch nicht als alleiniger Erhaltungsmechanismus oder als Sicherheitsprinzip. Sie ist vielmehr Bedingung der Möglichkeit für Offenheit. Alle Offenheit stützt sich auf Geschlossenheit, und dies ist nur möglich, weil selbstreferentielle Operationen nicht den Gesamtsinn absorbieren, nicht totalisierend wirken, sondern nur mitlaufen; weil sie nicht abschließen, nicht zum Ende führen, nicht das telos erfüllen, sondern gerade öffnen."[7]

Die radikale Dekonstruktion ist selbst ein kritischer Diskurs, aber einer, der alle Diskurse auf die Unmöglichkeit von Diskursen zurückführen will. Die radikale postmoderne Sprachkritik hätte mit dem Zerlegen aller kritischen Diskurse sich selbst abzuschaffen - wenn das ginge. Doch ist es vielmehr so, daß eine radikale Sprachkritik, wäre sie in ihrer Radikalität konsequent, den Gegenstand ihrer Kritik gar nicht erkennen dürfte: Sobald sie auf einen Gegenstand verweist, bestätigt sie in ihrem eigenen systematisch zerlegenden Sprachgebrauch, daß die Sprache doch zu mehr verwendbar ist als zu willkürlichen Zeichen-Zügen. Die reine Indifferenz gegenüber allen Verweisen von Zeichen über sich hinaus ist ein Sonderfall, den der postmoderne Diskurs als Idealziel vorgibt, und sich damit selbst zum "Sonderdiskurs" degradiert.

An die Stelle eines Problemlösungen anstrebenden Diskurses tritt in 'Spektakel-Organisationen' ein fluktuierender Zeichengebrauch. "Code-Fragmente"[8] werden so nebeneinander gesetzt sowie gegen- und ineinander verschränkt, daß Rezeptionsmöglichkeiten entstehen, in denen das Verhältnis der Fragmente zueinander als eines des 'Nebeneinander', 'Gleitens' oder der 'Spannung' verstanden werden kann, das heißt: Eindeutiger Sprachgebrauch ('Affirmation', 'Negation') wird vermieden. Diese beliebig vermehrbare Pluralität von Bedeutungen, die jedem auf Problemlösungen bedachten Diskurs zu entgleiten scheint, ist ein künstlerisches Gebilde, das für seine flottierenden Zeichen auf einen Vorrat von Codes angewiesen ist.[9]

Postmoderne Kunstwerke bringen vorcodierten Zeichengebrauch in Bewegung, ohne Ursachen oder Zwecke für diesen fluktuierenden Zeichengebrauch anzugeben. Weltbilder/Ideologien sollen weder bestätigt ('Affirmation') noch verworfen ('Negation') und/oder durch neue ersetzt werden. Die Koordination von Zeichen und Bedeutung wird nicht aufgehoben, sondern lediglich verzeitlicht: Die De- und Rekoordination wird beliebig, von Informationsfunktionen unabhängig beschleunig- und verlangsambar. Semantische Felder werden zu auratischen, auf Bedeutung nur anspielenden Höfen von Zeichen. Weltbilder/Ideologien liefern einen Zeichenvorrat bedeutungsschwerer Zeichen, die zur Auratisierung einsetzbar sind. Da dieses postmoderne 'Verpuffen' von Weltbildern in Auratisierungen ein artistisches Spiel ist, das ohne die Außenzufuhr fragmentierbarer Codes gegen Null tendiert, gibt es zwei 'moderne' Möglichkeiten, es zu 'verstehen': Entweder der artistische Zeichengebrauch steht modellhaft für einen zukünftigen Zeichengebrauch und weist somit nicht-postmodern über sich hinaus, oder er ist Artistisch um des Artistischen willen und konkretisiert nicht-postmodern ästhetischen "Eigensinn".

Daß dieser "Eigensinn" postmodern als Erhabener, weil auf einer unaufhebbaren Differenz von Zeichen und Bedeutung beruhend, und nicht als Schöner eine Gegensätze vermittelnde Identität vorführend, aufzufassen sei, erschwert die Integration der postmodernen Kritik als "Sonderdiskurs" in eine aus immanenten "Gegenbewegungen" bestehende Moderne nicht - denn: Schönes und Erhabenes sind als "Gegenbewegungen" im Ästhetischen verstehbar: Während das Schöne den "Eigensinn" des Ästhetischen einklagt, betont das Erhabene den Verlust des Nicht-Ästhetischen, der bei der Ausdifferenzierung des Schönen unvermeidbar ist. Gerade das Erhabene verweist auf das Andere, im Schönen Abwesende: Die in der Kunst verlorene Natur wird eingeklagt.

Die radikalste postmoderne Alternative zum Erhabenen in der Land Art[10] wäre eine Entleerung aller semantischen Felder zur Monochromie. Das Ideal monochromer Malerei ist, Zeichen mit dem Träger identisch werden zu lassen: Der Bildkörper soll als Farbform-Einheit, als eine bedeutungsleere Zeichenform, erfahrbar werden. Doch die zeitgenössischen Beispiele für Monochromie symbolisieren inzwischen nurmehr das Programm eines

reinen Ikon ohne jede Semantik. Die Null-Semantik wird auf diese Weise semantisiert - ein Paradox. Nicht mehr kann die monochrome Fläche sich dem Blick des Betrachters als Ikon, noch ganz unvorbelastet, zeigen, wenn Monochromie als programmatischer Ansatz dechiffrierbar ist, und jedes monochrome Werk stellvertretend für diesen Ansatz steht: Die ikonischen Eigenschaften sind indexikalisierbar durch Zuodrnungen zu Programmen. Präsentationen dieser ikonischen Zeichen referieren zwangsläufig auf dieses Programm: Sie können die Vorgeschichte, die Monochromie als kunstkritische und kunsthistorische Fragestellung nicht leugnen. Im Zuge der Geschichte der künstlerischen Avantgarde ist dem Ikon ein Double als Index in einer Kette von Indices (Referenz auf andere, historisch maßgebende monochrome Werke) hinzugefügt worden, in der jedes Kettenglied einen Schritt in der Entwicklung der künstlerischen Avantgarde symbolisiert. Die Kettenglieder sind unter anderem: **Malewitsch, Rodschenko, Strzeminski, Klein, Manzoni, Reinhardt, Ryman**. Die desemantisierende Monochromie ist als Teil der Geschichte einer Ausdifferenzierung des Ästhetischen im Medium des Visuellen etabliert, vorcodiert, semantisiert.

Wenn sich postmoderne Kritik auf nicht darstellende Malerei zurückzieht, tut sie das, um Semantisierbarkeit zu entgehen.[11] Wählt sie die Alternative - das Flottieren von Code-Fragmenten - , dann ist sie eine artistische Übung, die im Kontext moderner Zeichenprozesse für eine Dynamik mit desemantisierenden Effekten sorgen will: Postmoderne Signifikantenketten werden zum Regulativ starr gewordener, revisionsbedürftiger Koordinationen von Zeichen mit Bedeutungen.

Nach **Jean Baudrillard** steht Kunst für Folgendes:

"...l'art à mon avis ce n'est pas de la communication. C'est évidemment une séduction, une provocation...quelque chose joue, quelque chose répond à une sorte de défi, quelque chose change, comme ca, avec l'espèce d'immanence des formes." [12]

Während massenmediale 'Spektakel-Organisationen' Zeichenformen beliebig auf- und abbauen und die Zeichenträger in Medienverbänden beliebig gewechselt werden, ohne "une sorte de défi" zu sein, will eine Kunst nach den Vorstellungen von Baudrillard und Lyotard zu einem freien, nicht reflexiven Spiel selbstverweisender Zeichen gelangen, das mit spektakulären Zeichenspielen bricht. Zeichen werden wieder mit nichtaustauschbaren Trägern verbunden und die künstlerische Arbeit soll auf dem Träger als Spur einer ihrem "désire" folgenden Person erkennbar werden. So wird der Austauschbarkeit von Zeichenträgern und Zeichenoperationen in massenmedialen "Spektakel-Organisationen" eine einmalige "Einschreibung"[13] entgegengehalten. Nach Vorstellungen der Postmoderne unterscheiden massenmediale und künstlerische 'Spektakel-Organisation' sich offenischtlich nicht durch die Art der Zeichenorganisation, sondern durch den Gegen-

satz von Austauschbarkeit und Einmaligkeit.

Roland Barthes hat sich mit den "Einschreibungen" in den Bildern **Cy Twomblys** auseinandergesetzt.[14] Lyotard fügt Barthes' Analyse von "Einschreibungen" noch einen weiteren Aspekt hinzu: **Daniel Burens** Installation "PH OPERA" - vom 8.1.1974 bis zum 6.9.1977 wurde sie im Palais des Beaux-Arts in Brüssel in irregulären Abständen verändert - analysiert er als eine Strategie der Flucht vor der Öffentlichkeit[15]: Wann Teile der Arbeit wo und wie von Buren in Museumsräumen gezeigt wurden, wurde nicht öffentlich angezeigt. Der Anschluß der Museumsinstallation an 'Informationssysteme' wurde - im Unterschied zu Burens Beitrag zur "Summer Show"[16] - unterbrochen. In der Installation "PH Opera" ist nicht werkrelevant, wie durch Fernkommunikation Leute darüber informiert werden, was wo zu welcher Zeit geschieht, sondern was "in situ" (vor Ort) zufällig angetroffen werden kann. Die 'Information', die das Ereignis der Veränderung ankündigen könnte, entfällt zu Gunsten eines zufälligen Antreffens von Markisenstoffen mit zweifarbigen Reihenmustern an irgendeiner Stelle in Museumsräumen[17]: Ereignisse, direkt erlebbar, statt Informationen. Die Einmaligkeit einer Raum-Träger-Verbindung (die Abstimmung der Markisenstofformate auf den architektonischen Ort) und indifferente Zeichenformen (die zweifarbig gestreiften Markisenstoffe) werden von Buren in "PH OPERA" so eingesetzt, daß die Installation jeder Zeichenorganisation - massenmedialen 'Spektakel-Organisationen', 'Informationssystemen' und 'Interaktionsbereichen' - widerspricht. Die "Einschreibungen" und Plazierungen "in situ" sollen in die Kunstwelt nicht als Attraktivität, als "bedeutend" und "Bedeutende", integrierbar sein.

Der Konzeptualisierung von Kunst durch Ausdifferenzierung der Werkphasen - siehe das in Abschnitt 2.4.3. erläuterte Verfahren von **Lawrence Weiner** - im Hinblick auf ihre Semantisierbarkeit in Kunstdiskursen und die Reflexion dieser Semantisierbarkeit in Künstlertexten wird von Buren und Lyotard das Konzept einer anders ausgerichteten künstlerischen Arbeit entgegenhalten: eine postmoderne Umkehrung von 'Spektakel-Organisationen' des Kunstbetriebs in "une provocation".

Der von der Postmoderne betonte, semantikfreie "l'espèce d'immanence des formes" wird von semantisierenden Konzeptuellen Arbeiten nicht ausgelassen, sondern in eine metasprachliche Auseinandersetzung mit Zusammenhängen zwischen 'Interaktionsbereichen', 'Informationssystemen' und 'Spektakel-Organisationen' integriert.

Ab 1973 entstandene Arbeiten von **Art&Language** wie der "Index 002 (Bxal)"[18] sowie die Installation "Dialectical Materialism" im "Museum of Modern Art" in Oxford (Abb. 23)[19] belegen, wie in Konzeptueller Kunst die Werke als Lesemodelle so konzipiert werden, daß Rezipienten Sehen/ Lesen[20] als wechelseitigen Prozeß von De- und Resemantisierung erfassen können. Seit 1977 arbeitet Joseph Kosuth in ähnlicher Weise. Eine Dynamik im Konstruieren und Dekonstruieren vorcodierter Koordinationen von

Zeichen mit Bedeutungen wurde auch ihm zum Programm:
"Here lies the understanding which is both its critique and project; the project now for art can be seen as both sides of the hermeneutic circle: demystification and restoration of meaning." [21]

Doch der konzeptuelle Grundtenor bleibt, Kunst als ein Projekt zu betreiben, das komplexe Zusammenhänge zwischen Präsentation und Präsentationsumständen zu problematisieren in der Lage ist, ohne - wie Daniel Buren - der Öffentlichkeit auszuweichen oder mittels Leinwandkritzeleien à la Cy Twombly eine Konvergenz zwischen künstlerischem Akt und spontaner Rezeption anzustreben.

Die künstlerische Postmoderne als desemantisierende Monochromie oder artistischer Umgang mit Code-Fragmenten ist für eine Moderne, die in Form einer Konzeptuellen Meta-Kunst wiederbelebt worden ist, nur ein "Sonderdiskurs". Lyotards Ansicht, daß die Moderne immer schon postmodern war, ist die Auffassung entgegen zu halten, daß die Postmoderne einen "Sonderdiskurs" innerhalb des Rahmens der Moderne betreibt. Der modernen Dialektik von De- und Resemantisierung ist ein ausschließlich an Desemantisierung orientierter Diskurs nicht Gegensatz, sondern Ausgleich für andere Einseitigkeiten.

4.3. Zeichenprozesse zwischen Werken und Institution Kunst

Die Zeichenprozesse, die in der Institution Kunst zwischen Ausstellungsorganisation und Kunstöffentlichkeit real ablaufen und denkbar sind, lassen sich mit Hilfe der Begriffe Interaktion, Information und Spektakel so skizzieren:

A. 'Informationssystem Kunst'
Die Publikationen der Kunstexperten über zeitgenössische Kunst sind Teil einer Organisation zur Erzeugung von Publikumsinteresse für neue Kunst. Auf Besucherzahlen achtende Ausstellungsorganisatoren müssen die interessenleitende Rolle der Kritik bei der Entwicklung von Ausstellungskonzepten berücksichtigen. Vorschläge für Ausstellungsthemen, bei denen geringes Interesse der Kunstkritik vorhersehbar ist, müssen bereits im Planungsstadium ausgeschieden werden. Der Publikumserfolg muß vorprogrammierbar gemacht werden beziehungsweise sich der Vorprogrammierbarkeit Entziehendes muß ausgeschlossen werden. Der Druck auf Ausstellungsleiter, Publikumserfolg zu haben, kann durch die Kalkulation der Ausstellungskosten, durch Geldgeber (Trustees, Staat) und durch selbstgeschaffene Profilierungszwänge entstehen.

Trotz anfänglich abweichender Positionen zwischen Kunstkritiker sowie zwischen Kunstkritikern und Ausstellungsorganisatoren bei aktueller Kunst ergibt sich schließlich eine Selektion von Werkformen, die unter dem Signet eines Zeitstils firmieren können. Kunstkritiker und Ausstellungsorganisatoren sind aufeinander angewiesen: Beide Seiten brauchen den Erfolg der anderen Seite. Die Kritiker brauchen erfolgversprechende Ausstellungen, um Platz von Redaktionsleitungen für ihre Texte zu erhalten, und Gruppenausstellungen über zeitgenössische Tendenzen dienen, wenn sie kritische Reaktionen provozieren, zur Lancierung und Durchsetzung eines neuen Zeitstils. Die Kunstöffentlichkeit kann die Argumente von Kritikern zur Legitimation des neuen Zeitstils nachvollziehen oder einfach akzeptieren, was als neueste Bewegung lanciert wird. Ein Kunstpublikum, das am Nachvollzug der Legitimation interessiert ist, kann mit dem "cult of the difficult" - jenem Reiz der argumentativen Aneignung des Neuen - in Bann geschlagen werden. Die Möglichkeit für einen Feedback zwischen Kunstexperten und Publikum gibt es im 'Informationssystem Kunst' nicht. Es handelt sich um eine Ein-Weg-Information. Der "formal criticism", nach dessen Ansicht allein die Kunstexperten über den "taste" zu befinden haben[22], ist ein Beispiel dafür.

Auch der Kunsthändler hat seine feste Rolle in diesem 'Informationssy-

stem' als erster Informant neuester Kunsttendenzen für Kritiker, Ausstellungsorganisatoren und Sammler 'der ersten Stunde'. Diese Interessengemeinschaft zwischen Handel, Ausstellern (Museen, Kunstvereine) und Kritikern sorgt für das Verschwinden von anfänglichen Meinungsdifferenzen bei der publikumswirksamen Erstellung neuer Leitbilder. Entscheidungsträger für ein Galerieprogramm und in öffentlichen Ausstellungsorganisationen zu sein, oder Kunstexperte, der über eine normative Ästhetik befindet - diese Rollen sind Teil eines 'Informationssystems Kunst', das dem Kunstpublikum gegenüber als geschlossenes System erscheint. Das Kunstpublikum wird mit den Entscheidungen dieses 'Informationssystems' konfrontiert. Stellen sich nach einer Anlaufphase schließlich Verkaufserfolge und hohe Besucherzahlen ein, so hat das Kunstpublikum die Entscheidungen des Systems akzeptiert - andernfalls wird es entweder mit neuen Selektionen des 'Informationssystems Kunst' aus dem Angebot an 'Kunstprodukten' konfrontiert, oder es gibt systeminterne Zwänge, sich trotz schlechter Akzeptanz weiterhin für eine Kunstrichtung einzusetzen, zum Beispiel wenn bereits viel Geld für Ankäufe investiert wurde. Galerien und Museen sind dann gezwungen, ihre Magazinbestände regelmäßig neu zu zeigen.

B. 'Spektakel-Organisation Kunst'

Die 'Spektakel-Organisation' verzichtet auf eine normative Ästhetik. Legitimationsdiskurse der Kunstkritik haben ihre normenregulierende Gültigkeit verloren. Kriterien effektiver Ausstellungsinszenierung sind zum einzigen Maßstab geworden. Das Publikum wird durch Veranstaltungskalender, Vorschau und Werbung in Massenmedien über den Ort eines 'Spektakels' informiert. Die zeitlich richtige Lancierung eines Ausstellungs-'Spektakels' in einer Reihe von Kultur-'Spektakeln' ist entscheidend. Programmatische Ansprüche sind von Slogans ersetzt worden, die sich den Schein des Programmatischen nicht einmal mehr geben müssen: In der Menge heterogener 'Spektakel' genügt ein erfolgversprechender 'Aufreißer'.

Das heterogene Publikum, das aus verschiedenen sozialen Kontexten sich auf Grund von Informationen in Veranstaltungskalendern und nach dem Lesen von Kritiken, die sich auf 'Spektakel'-Taktiken eingestellt haben, in die Ausstellungen strömt, muß nicht mehr von einem kritischen Diskurs auf einen "taste" zentriert werden. Das Publikum ist eine Masse isolierter Subjekte, die werder an Geschmacksbildung noch an einem Dialog über die Werke interessiert ist. Gepflegt wird eine flaneurhafte Rezeptionsweise: Vor dem am anziehendsten erscheinenden Werk wird kurz verweilt, an anderen vorbeigegangen. Ein Sich-Treiben-Lassen zwischen Werken und Präsentationsumstände, die dies unterstützen[23], ersetzen die Suche nach Einstiegen bei komplexen, auf den ersten Blick unattraktiven Werken, vor denen eine Einstiege liefernde Aufklärungsarbeit gerechtfertigt wäre. Doch diese Aufklärungsarbeit wird durch spektakuläre Blickführung ersetzt.

Die Erörterung von Gruppenausstellungen über zeitgenössische Kunst,

die 1969/70 in Amerika und Europa organisiert wurden, in Abschnitt 3.3.2. (über die Folgen von Siegelaubs Ausstellungen) zwingt zu der These, daß in dieser Zeit die Ausstellungsorganisation den Wandel von noch vorhandenen Resten eines 'Informationssystems' zur 'Spektakel-Organisation' endgültig vollzog. Seit dieser Zeit verblaßt auch das Publikumsinteresse für die geschmacksbildende Funktion des "formal criticism".

C. 'Interaktionsbereich Kunst'

Ein debattierendes Publikum bildet 'Interaktionsbereiche'. Über Debatten, die ästhetische Einstellungen, kunsttheoretische Fragen und Werke zum Thema haben, können sich Rezipienten über Kunst selbst aufklären. Dieses argumentationsorientierte Publikum ist keine Masse mehr, die flaniert oder normative Setzungen der Kritik sich passiv aneignet, sondern es besteht aus Individuen, die ihre eigene Urteilskraft im Dialog ausbilden. Ein Dialog ist eine Zwei-Weg-Information, in der beide Seiten die Argumente der jeweils anderen Seite zur Kenntnis nehmen und sich gegenseitig kritisieren - dem "zwanglose[n] Zwang des besseren Arguments"[24] folgend.

'Interaktionsbereiche' gibt es in Museen bestenfalls in Sonderfällen. Ein Idealbild eines 'Interaktionsbereichs' zwischen Kunstöffentlichkeit und Ausstellungsorganisation ist eine Zwei-Weg-Information, in der einerseits sich die Ausstellenden darum bemühen, dem Publikum Möglichkeiten anzubieten, miteinander über Rezeptionsweisen zu sprechen, und andererseits die Ausstellungsleitung aus den Reaktionen von Teilnehmern ihre Folgerungen für zukünftige Ausstellungen zieht - oder Publikumsgruppen die partielle oder vollständige Erstellung von Ausstellungen ermöglicht.

Kunstwerke können durch ihre interne Zeichenorganisation Rezeptionsmöglichkeiten eröffnen, die den Präsentationsumständen in einer Ausstellung entsprechen, oder widersprechen. Beziehungen zwischen den Zeichenorganisationen von Werken und Ausstellungen sollte eine Arbeit über Konzeptuelle Kunst zu klären versuchen, um das eigenartige Verhältnis zwischen programmatischen Konzeptuellen Arbeiten und den Gruppenausstellungen von 1969/70, die Konzeptuelle Kunst zum ersten Mal musealisiert haben, explizieren zu können.

Im Unterschied zu 'Werken' von **Ian Wilson, Joseph Beuys** oder **Art&Language**, in denen Künstler verbal mit dem Publikum 'interagieren'[25], sind konzeptuelle Arbeiten wie **Hueblers** Dokumentationssysteme[26] oder **Kosuth**'s "The Tenth Investigation"[27] 'Informationssysteme'. Diese 'Informationssysteme' sind relativ komplexe Modelle, die vom Publikum ein höheres Maß an Reflexion 'im Dialog' mit dem präsentierten Zeichenangebot erfordern. Die Interaktion, wie sie in Happenings zwischen Akteur und Publikum stattfand, wird zu einer mentalen 'Interaktion'. Es geht bei der Rezeption konzeptueller 'Informationssysteme' nicht nur um eine passive Rekonstruktion der präsentierten Zeichenordnungen. Hueblers Modelle von Zeichenprozessen unterlaufen kritisch 'Informationssysteme', indem sie

deren Informationsfunktion infrage stellen, und die Textarbeiten von Art&Language provozieren nicht nur zu aktivem Denken, sondern fordern auch explizit dazu auf: Sie thematisieren die Differenz zwischen einer "freischwebenden Intelligenz"[28], die sich passiv zu institutionalisierten Rahmenbedingungen verhält, und einer kritischen Reflexion, die die Veränderbarkeit der etablierten Kunstpraxis untersucht:

"[...to] reach certain 'meaning' salients necessary for the project of realizing ideological progress away from the anti-transformational ruling-class reinforcement..." [29]

Aktive Rezeptionsprozesse implizieren zum Beispiel die Arbeit "Index 002 (Bxal)"[30] und die Installation "Dialectical Materialism"[31] (Abb.23) im Oxforder Museum of Modern Art: Das Verhältnis zwischen Zeichen und Bedeutung wird als ein dynamisches, veränderbares vorgestellt. Statt Rezipienten einer imperativisch sich setzenden, 'verbindlichen' Autorenkompetenz folgen zu lassen, werden sie dazu aufgefordert, selbst Bezüge zwischen den Zeichen herzustellen. An die Stelle eindeutiger Zeichen-Bedeutung-Bezüge tritt eine Vielfalt von Bedeutungsmöglichkeiten. Semantisierungsmöglichkeiten ergeben sich für Rezipienten je nach dem, wie sie die offenen Zeichensysteme rekonstruieren.
Häufig negieren Konzeptuelle Werke, die selbst als 'Informationssystem' organisiert sind und 'Interaktionsbereiche' einfordern, die sich gleichzeitig durchsetzende 'Spektakel-Organisation': Während Konzeptuelle Werke je für sich einen programmatischen Diskurs über Zeichenprozesse einfordern, werden sie in spektakulären Gruppenausstellungen als anschaubarer Teil einer Serie von Differenzen eingesetzt. In einer programmlos-spektakulären Vielfalt erscheint dann auch eine 'Spektakel' fliehende Konzeptuelle Lese-Kunst noch als spektakuläre Abwechslung neben raumgreifenden Arbeiten der Minimal Art, Anti-Form, Land Art, Arte Povera und neuen Anwendungen von Techniken ("Art&Technology"). Hätte es diese Möglichkeit der Integration Konzeptueller Werke in eine spektakuläre Ausstellungsorganisation nicht gegeben, dann hätten Konzeptuelle Künstler nach den ersten programmatischen konzeptuellen Ausstellungen von **Seth Siegelaub, Rolf Wedewer** und **Michel Claura** noch geringere Chancen gehabt, sich durchzusetzen.

In Konzeptueller Kunst werden die Aspekte von 'interaktiven', 'informierenden' und 'spektakulären' Zeichenorganisationen metasprachlich thematisiert - mal an Modellfällen, mal explizit in Texten.

Über die metasprachliche Thematisierung von Zeichenprozessen könnten alternative Zeichen-Organisationen in die etablierte 'Spektakel-Organisation' eingeschleust werden. Da bei der Assimilation an die 'Spektakel-Organisation' in Ausstellungen jedoch die metasprachliche Ebene nicht mehr rezeptionsrelevant werden kann und so aus Konzeptueller Kunst nichts

anderes werden kann, als ein neuer 'Stil', der sich von anderen zeitgleichen Strömungen stark unterscheidet und deshalb leicht ortbar ist, lassen sich keine reflexiven Formen der Zeichenorganisation über die Werke in den Ausstellungsbetrieb einbringen: Es zählt nur die Differenz Sehen-Lesen, wobei Konzeptuelle Kunst rein formal als Lesekunst gesehen wird. So entgehen die Reflexion des Lesens im Lesen-Lesen und die Reflexion dieser Reflexion im Lesen-Lesen-Lesen.[32]

Die "Neokonzeptualisten" **Jeff Koons** und **Allan McCollum** thematisieren in den achtziger Jahren, was von Kunst übrigbleibt, wenn Versuche, eine kritische Distanz zwischen Werkorganisation und Ausstellungsorganisation zu bewahren, wirkungslos werden.[33]

Kunstwerke können sich zu den Formen A. bis C. der Publikumskonstituierung auf folgende Art konform oder kontrovers verhalten:
a) Die impliziten Rezeptionsmöglichkeiten der Präsentation können die publikumsbildenden Zeichenprozesse, mit denen Ausstellungsorganisationen arbeiten, zu akzeptieren erleichtern. Die Werke können dies 'affirmativ' durch Wiederholung derselben Art der Zeichenorganisation tun.
b) Werke können sich indifferent gegenüber Kunst- und Ausstellungskonzepten verhalten. Es kommt zu einem 'Nebeneinander' zwischen werkinterner Zeichenorganisation und den im Kunstbetrieb etablierten Zeichenprozessen.
c) Die Zeichenorganisation der Werke steht in Kontrast zur Ausstellungsorganisation und dieser Kontrast wird zur Kritik der im Kunstbetrieb vorherrschenden Zeichenprozesse eingesetzt. Werk und Institution Kunst stehen zueinander im Verhältnis der 'Negation'.
d) Zwischen den von einer Präsentation auslösbaren Zeichenprozessen und den einer Kunstöffentlichkeit vertrauten Zeichenprozessen können 'Spannungs'- und 'Gleitzustände' entstehen. Das dem Kunstpublikum Vertraute gerät ins Kippen, ohne - wie bei der 'Negation' - eindeutig abgelehnt zu werden.

Diese verschiedenen Formen der Beziehung zwischen Kunstbetrieb und Werken werden im folgenden an Beispielen aus der Nachkriegskunst erläutert:

zu a):
Als herausragendste Beispiele für eine 'affirmative' Haltung zur 'Spektakel-Organisation' sind Pop Artisten zu nennen. In der Ausstellung "This is Tomorrow", die 1956 in der Londoner Whitechapel Gallery von der **"Independent Group"** mit den Mitgliedern **Lawrence Alloway, Reyner Banham, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Peter Smithson** und anderen eingerichtet wurde[34], wurde der dem Kunstbetrieb vorauseilende gesellschaftliche Wandel von 'Informationssystemen' zur 'Spektakel-

Organisation'[35] vorgestellt und kritisch kommentiert. Über die Präsentationsform der Montage-Installation wurde sowohl Distanz zur "Pop Culture" angezeigt als auch eine 'spektakuläre' Ausstellungsform entwickelt: Zwischen dem 'informierenden' Kommentar-Charakter der Ausstellung und der 'spektakulären' Ausstellungsästhetik bestehen noch 'Spannungen', die Andy Warhol in Ausstellungs-Installationen mit seinen Brillo-Boxes, Campbells-, Blumen-, Kuh-, Shadow-und Mao-Bildern[36] zu Gunsten distanzloser 'Affirmation' aufgibt.

Warhol verschafft sich ein Star-Image im Medienverbund von Filmindustrie und Kunsthandel. Das Image erleichtert die Distribution seiner vom Massenkonsum abgezogenen Kunstware/Warenkunst. Die Waren-Arrangements von Brillo-Boxes und anderem in Ausstellungen - ohne Scheu vor Verwandtschaften zu Warenauslagen - wiederum stützen sein Star-Image.

Kunstproduktion und Kunstrezeption werden von Warhol in dem Sinn 'konzeptualisiert', daß er demonstriert, wie sehr beide Seiten trotz konsumkritischer Kunstdiskurse davon ausgehen, daß die Bedingungen des Warenverkehrs in der Kunst-/Warenpräsentation wiederkehren. In dem Maße, in dem Warhols Künstler-Rolle als Pop-Star zum Leitbild einer 'Spektakel-Organisation' im Kunstbetrieb wird, geht auch ihm die ursprüngliche, konzeptuell-reflexive Distanz verloren: Aus Warhols früher Überspitzung spätkapitalistischer Massenkultur, nicht ohne Ironie geäußert in Produkten für einen sich von der "Bewußtseins-Industrie" noch abgrenzenden Kunstbetrieb, ist bittere Zustandsbeschreibung, eine künstlerische Wiederholgung des Ist-Zustandes, geworden: Warhols Insistieren auf dem 'Ist'-Zustand der Massenkultur hat seine Distanz provozierende Wirkung verloren und ist 'affirmativ' geworden.

Kunst findet spätestens seit den sechziger Jahren ihre Berechtigung primär in ihrem Erfolg im Kunsthandel, bei Ausstellungsorganisatoren und den Massenmedien, nicht aber durch Bewertungen von einem ästhetischen Legitimationsdiskurs. So haben **Clement Greenbergs** Argumente gegen Pop Artisten wie **Jasper Johns** den Erfolg der Pop Art nicht schmälern können.[37]

zu b):

Die Boulevard-Presse, die in Warhols Medienstrategie eine wichtige Rolle spielt, schließt **Sol LeWitt** schon dadurch aus, daß er Attitüden - vermittelbar durch Interviews und Fotografien - meidet. Warhols in Anti-Star-Attitüden verkleidete Star-Attitüde ersetzt LeWitt durch Nicht-Attitüden: Es gibt keine über künstlerische Fragen hinausreichenden Aussagen von ihm und künstlerische Fragen werden sachlich, unspektakulär beantwortet. Außerdem läßt LeWitt keine Porträtfotos verbreiten. LeWitt verhält sich einerseits gegenüber bestimmten Möglichkeiten der 'Spektakel-Organisation' indifferent, indem er sie nicht nutzt, bestätigt aber andererseits auch nicht das 'Informationssystem' Kunst mit seinem Legitimationsdiskurs von Kunstex-

perten über Wertfragen: LeWitts 'ästhetische Indifferenz' stellt sich quer zu jeder normativen Ästhetik und damit zum Vorrecht von Kunstexperten, Normen zu bestimmen. Aussagen des "formal criticism" über den verbindlichen "taste" werden - wie vorher von **Ad Reinhardt** - auch von Sol LeWitt abgewiesen.[38] Sol LeWitt entzieht sich einem Star-Image: Ausschließlich die Zeichenorganisation der Arbeit, ihre mentale Rekonstruierbarkeit und die Differenz des Mentalen zum Visuellen[39] zählen - dahinter 'verschwindet' der Künstler.

Reinhardt und LeWitt verhalten sich zu jeder Form von öffentlicher Zeichenorganisation - sei es über 'Interaktion', 'Information' oder 'Spektakel' - indifferent. Zur werkinternen Organisation verwendet aber besonders LeWitt ausgiebig 'Informationssysteme' - mathematisch geordnete und logisch nachvollziehbare Sequenzen. Doch diese sind nicht "ends", sondern "means":

"Conceptual Art doesn't really have much to do with mathematics..."[40]

Ad Reinhardt und LeWitt 'belassen' es bei einem 'Nebeneinander' zwischen Werk und Kunstbetrieb: Die werkinterne Zeichenorganisation und die publikumsleitenden Zeichenprozesse von Ausstellungen berühren sich weder 'affirmativ' noch 'negativ'.

LeWitt hat Konzepte in billigen Künstlerbüchern präsentiert. Für LeWitt ist die leicht erschwingliche Information über Kunst entscheidend, nicht das Marketing zur Preissteigerung. Sachlich-unspektakuläre Information über Konzepte durch ihre Performanz in Billig-Reproduktionen wird einem Star-Image à la Warhol zur Gewinnung von Höchstpreisen vorgezogen. Während Reinhardts 'Indifferenz' gegenüber institutionellen Zeichenorganisationen in 'Affirmation' umschlägt, wenn er auf das Museum als den einzig adäquaten Präsentationsort für Kunst aller Epochen verweist[41], sucht LeWitt auch nach außermusealen Präsentationsformen von Kunst. Indem LeWitt das Museum weder 'negiert' noch 'affirmiert', sondern es als eines unter anderen Präsentationsmöglichkeiten gebraucht, bleibt er konsequent 'indifferent'.

zu c):

Die New Yorker "Artists Meeting for Cultural Change" (AMCC, 1975 - 77/78) "raised from some ashes of the Art Worker's Coalition."[42] Die "Art Worker's Coalition" (AWC, 1969-71) trennte zwischen der öffentlichen Kritik institutioneller Rahmenbedingungenund der Kunstproduktion ihrer Mitglieder, die als autonome aufgefaßt wurde. Die AWC veranstaltete politische Aktionen, besonders gegen den Vietnam-Krieg.[43] Außerdem trat sie als "pressure group" für Produzenteninteressen in der Institution Kunst auf. Aus dem Widerspruch der "AWC" zwischen linkem kunstexternem und liberalem kunstinternem Engagement[44] versuchten die Nachfolgeorganisation AMCC und Art&Language Konsequenzen zu ziehen.

Das Museumspersonal des New Yorker Museum of Modern Art hat 1969 zunächst die Unterstützung für ein Plakat der "AWC" gegen das Massaker in My-Lai[45] zugesagt, dann aber - offensichtlich auf Druck des "Board of Trustees" - doch abgelehnt. Schließlich haben die Mitglieder der AWC Druck und Verteilung selbst ausgeführt. Das Museum ist von der AWC wegen der abgelehnten Unterstützung so kritisiert worden:

"Practically the outcome is as planned: an artist-sponsored poster protecting the My-Lai massacre will receive vast distribution. But the Museum's unprecedented decision to make known as an institution, its commitment to humanity, has been denied it. Such lack of resolution casts doubt on the strength of the Museum's commitment to art itself, and can only be seen as bitter confirmation of this institution's decadence and/or impotence." [46]

Die Kritik von AWC beschränkt sich auf die Unfähigkeit von "semiprivate institutions"[47], den amerikanischen Kunstmuseen, ein "commitment to humanity" zu erfüllen, ohne in Widersprüche mit den von ihnen vertretenen Privatinteressen zu geraten. Diese Kritik von AWC ist von dem amerikanischen Art&Language-Mitglied Mel Ramsden wiederum kritisiert worden:

"But the AWC gave me the instinct everything would be 'just fine' if only the institutions would behave." [48]

Diese generelle Kritik an der "AWC" ist von **Mel Ramsden** und **Ian Burn**, einem weiteren Gründungsmitglied der amerikanischen Art&Language-Gruppe, detaillierter ausgeführt worden:

- Die privaten Interessen von Trustees amerikanischer Museen, am Wohlstand möglichst reichlich und ohne Rücksicht auf soziale Folgen partizipieren zu können, werden nicht kritisiert. Es sollte nach Wegen gesucht werden, 'Interaktionsbereiche' zu schaffen, die nicht vom 'Informationssystem' Geld mediatisiert sind.[49]
- Die Problematik der Trennung von "private" und "public"[50] wird nicht thematisiert. Die "AWC" kritisiert und verhindert nicht Vorgänge, durch die Träger von Privatkapital ihre Interessen hinter dem Rücken der Öffentlichkeit, aber durch sie legitimiert, verfolgen können. Wichtiges Beispiel für die Durchsetzung von Privatinteressen auf Kosten der Öffentlichkeit war der Fall, den **Eva Cockcroft** 1974 in einem in der Kunstzeitschrift Artforum publizierten Artikel dargelegt hat[51]: Die **Rockefellers** hatten als Trustees des Museum of Modern Art (MoMA) über von ihnen selbst eingesetzte Museumsbeamte[52] Reiseausstellungen mit zeitgenössischer abstrakter Kunst fürs Ausland zusammenstellen lassen. Die kulturellen Auslands-Aktivitäten des CIA und des MoMA liefen in dieselbe Richtung: Trotz regionalistischer Tendenzen im Inland, die von an **John Mc Carthy** sich orientierenden

Senatoren wie **George A. Dondero** gefördert wurden, konnte auf illegalem Weg über den CIA am Kongreß vorbei und über das MoMA im Ausland das exportfördernde Image einer liberalen amerikanischen Kultur staatlich unterstützt werden. Das MoMA hat den amerikanischen Pavillon in Venedig gekauft und von 1954 bis 1962 die Biennale-Beiträge koordiniert. Die Vormachtstellung New Yorks im Kunstbetrieb gegenüber Paris konnte auch dank der Ausstellungen des abstrakten Expressionismus auf der Biennale gefestigt werden. Illegale staatliche Finanzierung (CIA) und Privatkapital (MoMA) wurden koordiniert, um gemeinsam Kultur strategisch als außenpolitisches Mittel für Wirtschaftspolitik zu nutzen.
- Nicht kritisiert wurde von der AWC die unter vielen sozialkritischen Künstlern auch in den siebziger Jahren noch verbreitete Ansicht, daß ihre Produktionsweise naturgegeben sei[53] und deshalb von sozialen Bedingungen unabhängig sei. Die Privatisierung der künstlerischen Produktion in einer abgehobenen Atelierwelt, aus der aber vermarktbare und öffentlichkeitswirksame Produkte kommen, wurde von der "AWC" nicht thematisiert.[54] Die Behauptung, daß eine künstlerische Selbstbestimmung bei der Atelierarbeit anfangen und enden kann, ist von Art&Language-Mitgliedern als Blindheit gegenüber der Fremdbestimmung künstlerischer Arbeit kritisiert worden. Die Kunstproduktion ist nicht "freischwebend", von allen sozialen und ökonomischen Faktoren unberührt.[55]

Ian Burn und **Mayo Thompson** haben in einem Thesenpapier für die AMCC die für Kunstproduzenten relevanten Thesen von Art&Language zusammengefaßt.[56]

Die AMCC entstand aus folgenden Gründen:
- Nach Mel Ramsden war die Gründung der "AMCC" eine Reaktion auf die Publikation der ersten Nummer von der Zeitschrift "The Fox" im April 1975[57]. Die Zeitschrift "The Fox" wurde von **Sarah Charlesworth** finanziert und von ihrem Freund **Joseph Kosuth** geleitet. Die eigentliche Redaktionsarbeit leisteten Art&Language-Mitglieder, besonders Ian Burn, Paula und Mel Ramsden.[58] Beinahe alle Schriften von amerikanischen Art&Language-Mitgliedern in der stark politisch motivierten Phase zwischen 1974 und 1976 sind in "Art-Language Vol.3/Nr.1, 2" 1974/75 und den drei 1975/76 herausgegebenen Nummern von "The Fox" erschienen.[59]
- Nach **Lucy Lippard** wurde das AMCC infolge *"the Whitney Museum's curious decision to commemorate the Bicentennial of the American Revolution by exhibiting the collection of John D. Rockefeller III."* [60] gegründet. AMCC protestierte gegen den Plan, die Rockefeller-Sammlung als adäquate Repräsentation amerikanischer Kunst auszustellen, und rief zum Boykott der am 16. September eröffneten Ausstellung auf. Außerdem brachte das AMCC "an a n t i - catalog" heraus. Kritisiert wurde, daß zum Anlaß der Zweihundertjahr-Feier der Amerikanischen Revolution eine Privatsammlung amerikanische Kunstgeschichte repräsentieren soll, obwohl die Objekte, die in der Sammlung sind beziehungsweise in ihr fehlen - die Kunst

von Schwarzen, Indianern, Südamerikanern und von Frauen - auf einen einseitigen, nichtrepräsentativen Blickwinkel verweisen. Im "A n t i - catalog" heißt es:

"The announced intention of the Whitney and the de Young Museum in San Francisco to sponsor the showing of the Rockefeller collection as an exhibition of 'American Art' seemed to many of us particularly outrageous and blatant abuse of community trust by publicly funded museums...In the case of the Rockefeller collection 'Amercian art' turns out to be almoust exclusively the work of white male artists. The collection contains not a single work by a Hispanic or native American and only one work by a woman artist and one work by a Black. These omissions (and they are only the most obvious) reflect a specific outlook - an outlook that is hardly neutral...It would be wrong to believe that art, as we have been accustomed to conceive of it, and the institutions that exhibit art exist independently of one another; that art is defined by intrinsic formal properties and that museums exhibit whatever happens to be the best art. The fact is the reverse. Official culture, through its monopoly of cultural institutions, defines what is and what is not art. It does this by conferring institutional legitimacy. This process of legitimazing art ultimately functions ideologically. Via the institutions of official culture, the corporate-government elite projects an image of the past that justifies the present social order and its unequal divisions of wealth and power. In his manner, as the Rockefeller collection so clearly illustrates, history is portrayed as solely the work of wealthy and powerful...Under the cover of the neutrality of art, official culture certifies the claim to power of those who now possess it." [61]

Im "Catalog-Committee" waren zwar Sarah Charlesworth und Joseph Kosuth, nicht aber Mitglieder des Kerns von Art&Language vertreten. Doch was den " A n t i -catalog" von AMCC von Auffassungen der AWC unterscheidet - die Argumentation gegen den Glauben an ideologisch neutrale Kunstqualitäten - , das war von Anfang an ein programmatischer Kernpunkt von Art&Language.

Terry Smith, australischer Kunsthistoriker und Mitglied der amerikanischen Art&Language-Gruppe, hat 1975 Diskussionsveranstaltungen mit dem Museumspublikum der "National Gallery of Victoria" in Melbourne und der "Art Gallery of South Australia" in Adelaide geführt. Die Veranstaltung in Melbourne und eine geplante, aber nicht realisierte Veranstaltung in der "Art Gallery of New South Wales" in Sydney waren zeitgleich zu der in beiden Häusern präsentierten Wanderausstellung "Modern Masters: From Manet to Matisse" angesetzt. Diese Wanderausstellung bestand aus zahlreichen Leihgaben von amerikanischen Sammlungen und wurde finanziell von der Aluminium-Gesellschaft der amerikanischen Alcoa-Foundation unterstützt.[62] Ein Text auf dem Veranstaltungsplakat von Art&Language proble-

matisierte die Zentralisierung der 'art-world' in New York, und:

"Do we need to add that this undertaking[63] is aimed against the crazed cultural tyranny of 'international art', against bureaucratic rationalization like art's 'universality'? These are the ways Official Culture reifies the relations between people, thus deforming understanding. Spreading the corpses of static cultural goodies serves to coerce people into believing that art is exclusive of their own reference points/encounters/lives...You have this notion of art, how does it map onto what I do? This brings the problem, dialectically, into sociality." [64]

Bei der Beantragung und Durchführung der Veranstaltung in Sydney geschah folgendes:

"When it became clear that the discussions were to go on in Sydney at the time as 'Modern Masters', a local politician was able to bring pressure to bear on the Director and Trustees of the Gallery with the result that they rejected the proposed show [von Art&Language]. This same politician is editor of an 'intellectual monthly' called Q u a d r a n t, financed by the local branch of the Association for Cultural Freedom, dedicating itself 'to confine the public sector, to reduce the power of government, to protect the rights of private activity - from writing poetry to doing business'." [65]

In Melbourne drohte **William S. Lieberman**, der Katalogherausgeber und Ausstellungsarchitekt von "Modern Masters", wegen des Plakattextes, aus dem oben zitiert wurde, der Melbourne Gallery mit einer Anklage. Lieberman ist "Director of the Department of Drawing" des New Yorker Museum of Modern Art. Als Reaktion darauf sollten die Diskussionen nicht stattfinden. Schließlich wurde die Diskussion in der anliegenden Kunstschule erlaubt. Der Direktor der "National Gallery of Victoria" begründete die Verlegung damit, daß die Diskussionsveranstaltung es nicht erlaube, zu kontrollieren, was über die amerikanischen Leih- und Geldgeber der Ausstellung "Modern Masters" und australische Trustees gesagt wird. In der Kunstschule sei diese Kontrolle - im Unterschied zum Museum - nicht nötig.[66] Die Verwaltung der öffentlichen Institution Museum mußte sich zu den Interessen derer, denen sie Einfluß auf ihre Entscheidungen ermöglicht hat, bekennen.

In Adelaide beteiligte sich der "Chairman of the Board of Trustees" als Leiter einer Diskussion[67], während die "Trustees" in Sydney über die Veranstaltung von Art&Language meinten:

"It would be discourteous to M.O.M.A. whilst 'Modern Masters' is showing and members of the International Council are our guests." [68]

Zu Beginn der Diskussionen lag ihrem Leiter Terry Smith ein Telex aus

New York vor. Diese "Blurts[69]/fragments of discourse" stellten einige Kernthesen von Art&Language vor, ohne das Publikum mit ausdifferenzierten, nur noch passiv nachvollziehbaren Thesen zu konfrontieren. Smith mußte nicht ein statisches Gebäude 'gegen' das Publikum vertreten beziehungsweise es von ihm überzeugen, als hätte er die "blurts" nach einem Kodex auszulegen, sondern konnte sie als Start für in der Zielrichtung offene Gespräche und als Angebot an das Publikum, im Laufe der Veranstaltung immer wieder auf einzelne Punkte zurückzukommen, verwenden. In auf die erste Diskussionsveranstaltung folgenden Gesprächen trug Smith eine halbe Stunde lang Ausschnitte aus der ersten Sitzung vor.[70] Die "blurts" aus New York wurden so in einen in australischen Diskussionen entstandenen Kontext eingebettet, an den die folgenden Diskussionen anknüpfen konnten. Smith beschrieb die Art der Interaktion zwischen ihm, einem geladenen Nicht-Art&Language-Mitglied aus dem Kunstbetrieb (unter anderen **Lucy Lippard**) und dem Publikum so:

"Some of the problems of sociality here are: transposing a blurt from New York to (say) Sydney is a special case in the mystery of talking to each other; some surface which is embedded for me might be only surface (e.g. just babble) for you; some of my references can't be accessible to you, some of yours are not accessible to me; there's some defeasibility of a cultural context; there is no 'naturally' privileged context; there is a recognition of your/my possible vectored contexts/practice."[71]

Die amerikanischen Mitglieder von Art&Language haben sich in Diskussionsveranstaltungen in australischen Kunstmuseen 1975 darum bemüht, 'Interaktionsbereiche' zu schaffen, die es dem Kunstpublikum ermöglichen, kritisch Stellung zur Ausstellungspraxis zu beziehen. Die 'Negation' der Strukturen des Kunstbetriebs durch 'Interaktionen' mit dem Publikum erzeugt Gegenreaktionen von Seiten des Negierten. Gegen eine Tabuisierung der Tatsache, daß aus ökonomischen und politischen Interessen auch im Kunstbetrieb publikumsleitende Faktoren werden, hat Art&Language verstoßen. Von Museumsseite ist darauf mit Sanktionen reagiert worden - ohne diese besonders zu verstecken. Wertungen beeinflußende und Kritik verhindernde Beziehungen zwischen den Medien Kapital und Staat liegen in australischen Museen in besonders eklatanter Weise vor.

Die amerikanischen Mitglieder von Art&Language und die Künstler-Organisation "Artists Meeting for Cultural Change"(AMCC) haben sich in den siebziger Jahren bemüht, im Kunstbetrieb 'Interaktionsbereiche' zu schaffen. Die Grenzen dessen, was in Ausstellungsinstituten möglich ist, wurden so erprobt, nicht aber die Art der Verwaltung und die Rezeption von Kunst verändert. Dazu blieben die Aktionen zu singulär.

zu d):

Werke können zugleich an im Kunstbetrieb etablierte Erwartungshorizonte anschließbar sein und dieser Vereinnahmung entgehen, ohne sie eindeutig zu 'negieren' und ohne sich durch 'Indifferenz' abzugrenzen. Es gibt Möglichkeiten, semantisch vorbelastete Zeichen aufzugreifen und sie entweder gegeneinander auszuspielen ('Spannung') oder sie in vage, nicht ausdifferenzierbare Beziehungen zueinander zu setzen ('Gleiten'). Montagen von "Code-Fragmenten", wie sie unter anderen **Roberto Longo** in der Addition von Elementen aus verschiedenen Medien und **Martin Kippenberger** in seinen Bildern vorführen[72], sind Beispiele dafür.

Georg Dokoupil demonstriert durch Aufgreifen eingefahrener Stile der Moderne und ihrer einfallsreichen Rekombination die Zwecklosigkeit von 'Interpretation'. Das artistische Moment, durch das ein spannungsreiches Spiel und ein 'Gleiten' zwischen vorcodierten Zeichen möglich wird, läßt Dokoupil sich gegen sich selbst kehren: Das artistische Zeichenspiel entzaubert sich selbst, indem es die Erzeugung des Scheins von Innovation als willkürlichen Spielzug unter anderen Spielzügen vorstellt. Dokoupil stellt damit infrage, ob Artistisches - ein Mittel zur Selbstbehauptung des künstlerischen Ich - heute ein Gegenmittel zur Dissoziation der Identität von Subjekten in 'Spektakel'-Serien der "Bewußtseins-Industrie" sein kann. Die Werke erwecken den Eindruck von Einfallsreichtum, um ihn sogleich durch die Erkennbarkeit eines Kalküls zu widerrufen: Das Kalkül weist auf das Ziel, einfallsreich zu erscheinen, zurück. Dokoupil gelingt dies durch zu vordergründiges Alludieren auf schon bekannte Kunstformen - gelegentlich auch auf Zeitgenossen wie **Julian Schnabel**[73]:

"If I see somebody doing something the right way, then there is only one possibility for me: copy him."[74]

Während Schnabel durch Verarbeitung bekannter Kunstmittel nach Möglichkeiten sucht, künstlerischen Ausdruck im Strom vorcodierter Zeichen zu behaupten[75], demonstriert Dokoupil die Vergeblichkeit solcher Bemühungen. Dokoupil simuliert Kunstgeschichte als Serien beliebig verfügbarer 'Spektakel', und erzeugt gleichzeitig Unruhe gegenüber dieser Form des Kunstverständnisses: Dokoupil bricht die scheinbare Allmacht des totalen Verfügens, indem er die Spielelemente und die Züge zugleich interessant und transparent macht: Das Inkommensurable, das Geheimnisvolle des sich ausdrucksvoll setzenden künstlerischen Subjektes ist verschwunden. Es hat sich in eine Serie von Spielzügen aufgelöst, die Fremdes nur verwenden, um an ihm das Selbstgenügsame des Spielerischen zu demonstrieren. Dieses Spielerische besteht im Erzeugen willkürlicher Bezüge zwischen "Code-Fragmenten", nicht in der Befreiung von Zeichenformen aus Codierungen. In die postmodernen Spektakel-Serien dringt eine Ironie im Umgang mit Zeichen ein, die sich der Zuordnung

zu modernen oder postmodernen Auffassungen entzieht.[76] Diese Ironie beseht in der Unentschiedenheit zwischen Desemantisierung und Resemantisierung von "Code-Fragmenten".

Die Wurzeln von Dokoupils konzeptueller Einstellung zur Malpraxis sind bei **Gerhard Richter** und **Georg Baselitz** zu finden. Beide thematisieren, daß ihre Malformen nicht mehr innovativ sein können, und lenken durch konzeptuelle Strategien die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf das Problem des Re-Kombinierens des bereits Bekannten.[77] Zugleich aber bleibt der Akt des Malens einmalig: Im Unterschied zu Werken der Konzeptuellen Kunst ist bei Richters und Baselitz' Werken die Ausführung in derselben Form nicht wiederholbar.

Mit den Strategien der 'Spannung' und des 'Gleitens' werden von Dokoupil metasprachlich-diskursiv operierende Konzept unmöglich, vermieden, unterlaufen. Die in Konzeptueller Kunst meist 'affirmative'und/oder 'negative' Sprache über Zeichenfunktionen, Zeichen und Dinge wird durch ein Sprechen der Sprache ersetzt: Das Mal-Medium erzählt sich selbst als Malerisches. Es folgt bei Dokoupil keiner greifbaren Grammatik, sondern 'entgleitet' allen Versuchen, es als geschlossenes grammatisches System und/oder als Ausdrucksträger zu rekonstruieren.

In den Bildern, die Art&Language seit 1981 geschaffen haben, werden Vorgehensweisen von Baselitz, Richter, Dokoupil und anderen in konzeptuelle Strategien integriert - eben durch die Rückkehr zur Malerei.[78]

Die Beispiele zur Illustration von a) bis d) liefern, allerdings noch bruchstückhaft, eine Geschichte der Verhältnisse zwischen impliziten Rezeptionsmöglichkeiten von Werken und den Zeichenprozessen, die die Öffentlichkeitsarbeit des Kunstbetriebs ab Ende der fünfziger Jahre bestimmen.

Kunstproduzenten ändern ihr Selbstverständnis im Laufe des Wandels der Institutionalisierung von Zeichenprozessen, mit denen der Kunstbetrieb sich selbst, sein Verhältnis zur Öffentlichkeit und die Wahrnehmung von Werken organisiert. Das Selbstverständnis des Kunstproduzenten als Protagonist eines Öffentlichkeitswandels zur 'Spektakel-Organisation' - wie Warhol - oder als Initiator von Gegenbewegungen aus 'Interaktionsbereichen' - wie Art&Language - sind konträre Künstlerrollen der sechziger und siebziger Jahre. Von "Neokonzeptualisten" wie **Allan Mc Collum** und **Louise Lawler**[79] werden in den achtziger Jahren die Positionen von Art&Language und Warhol aufeinander bezogen: Der Verlust der künstlerischen Utopie von Gegenbewegungen und der Zwang zur künstlerischen Arbeit mit 'Spektakel-Organisationen' wird thematisiert.

Die Ästhetik des Arrangierens von Werken in Kollektionen wird von den Arbeiten Lawlers und Mc Collums noch einmal ästhetisiert: in formal sehr einfachen, zu eingängigen Produkten zum Thema Kunst als Kunstbetrieb und Kunstbetrieb als Kunst, zu dem sich 'Kunst-als-Kunst' gewandelt hat. Pop Art und Konzeptuelle Kunst haben diesen Wandel vollzogen und die

neokonzeptualistische Kunst selektiert und rekombiniert aus beiden Kunstrichtungen: Die Suche der Pop Art nach zeittypischen Motiven und die konzeptuelle Verdichtung zu Modellsituationen werden in neokonzeptueller Kunst miteinander verbunden. So wird versucht, den neuen Motiven einer durch Sponsoring beschleunigten 'Spektakel-Organisation' gerecht zu werden: Dem Arrangement von Sammelobjekten in Privaträumen - Wohnräumen und Privatmuseen - und in halböffentlichen Galerien sowie öffentlichen Museen.[80] Die Entführung von Sammelobjekten aus halböffentlichen Räumen (Galerien des privaten Kunsthandels) in Prestige-trächtige Arrangements in privaten (Wohnraum, Privatmuseum) und öffentlichen Räumen (als Leihgabe eines - vielleicht selbst - gestifteten Museums) durch Kaufentscheidung wird Kunstthema.

Die Werke thematisieren die Welt der Kunst, als ob sie geschaffen wurde und weiterentwickelt wird, um den Kreislauf der Kunstwaren/Kunstwerke nicht zu unterbrechen. Aus dem Strom der Warenzirkulation entzieht der Kunde des Kunsthandels zeitweilig Produkte, bis sie irgendwann vor oder nach seinem Ableben wieder im Markt erscheinen - oder wertlos geworden sind. Wer teure zeitgenössische Kunst kauft, kann damit demonstrieren, daß er in dieser Warenzirkulation keine unwichtige Rolle spielt.[81] Diese Demonstration des Käufers, Preisforderungen zu erfüllen und damit den von Händlern gesetzten Warenwert zu bestätigen, bleibt auch glaubhaft, wenn kein Kunstwissen vorliegt. Kunst dient zur Präsentation des Status Quo im Geldverkehr. Die Rolle von Kunstwerken als Ausweis von Bildung ist dem Marktwert äußerlich: Er bedarf keiner Bestätigung durch die Kunstkritik. Die Kritik aber kann marktwertfördernd bei der Durchsetzung neuer Künstler eingesetzt werden: Sie macht neue Namen bekannt. Die kritische Argumentation dagegen ist austauschbar.

Das Konsumverhalten von Kunstkäufern unterscheidet sich zunehmend weniger vom Konsum anderer Güter der gehobenen Klasse.[82] Der "Neokonzeptualismus" nimmt Versuche von Art&Language, dieses Konsumverhalten zu unterbrechen[83], nicht auf. Die kunstpolitischen Erörterungen von Art&Language und Joseph Kosuth in den Zeitschriften "The Fox" und "Art-Language" scheinen vergessen zu sein, obwohl neokonzeptuelle Arbeiten von Lawler, Mc Collum und anderen ohne die Analysen konzeptueller Kollegen kaum vorstellbar sind.[84] Nur in leicht verständlichen, weil über Zusammenhänge zwischen Kunst und Politik in narrativer Weise aufklärenden Dokumentationen von **Hans Haacke**[85] hat die politisch motivierte künstlerische Auseinandersetzung mit dem Kunstbetrieb sich auch in den achtziger Jahren vor einem breiten Kunstpublikum behaupten können. Die Kombination von Sprachkritik und Politisierung von Art&Language dagegen hat keine Nachfolger gefunden.

5 Werkinterpretationen

5.1. Mel Bochner

5.1.1. "Theory of Painting", 1969/70

5.1.1.1. Beschreibung

"Theory of Painting" wurde 1970 in der Mailänder Galerie Toselli ausgeführt (Abb.11a).[1] Die Installation besteht aus einer Inschrift an einer der schmalen Wände des längsrechteckigen Raumes sowie blauer Sprühfarbe auf am Boden ausgelegtem Zeitungspapier.[2] Das Zeitungspapier ist in vier Gruppen ausgelegt. In zweien davon wurde ein Rechteck aus Reihen von aufgeschlagenen Doppelseiten gebildet. In den anderen beiden Gruppen wurden die Doppelseiten auf einer Fläche von mehr als der Größe der Rechtecke irregulär verteilt. Auf einer geordneten und einer ungeordneten Gruppe aus Zeitungspapier ist jeweils ein blaues Rechteck gesprüht worden. Auf den beiden verbleibenden Gruppen sind Fragmente eines Rechtecks aufgespritzt worden. Geordnete Zeitungspapiere und klar abgegrenzte gesprühte Rechtecke lassen sich dem Begriff "Cohere" der Wandinschrift zuordnen. Die ungeordneten Zeitungspapiere und die Fragmente des blauen Rechtecks entsprechen in ihrer Anordnung der Bedeutung des Begriffs "Disperse" der Inschrift. Die Wandinschrift führt alle vier Relationsmöglichkeiten der beiden Begriffe "Cohere" und "Disperse" ober- und unterhalb eines Trennungsstriches vor. Jede Begriffsrelation läßt sich einer der Bodengruppen zuordnen. Es liegt nahe, den unterhalb des Trennungsstrichs stehenden Begriff dem Zeitungspapier als 'Sprühgrund' zuzuordnen und den obenstehenden Begriff dem Farbauftrag auf dem Zeitungspapier.

5.1.1.2. Syntax

"Theory of Painting" läßt sich als Resultat folgender Selektions- und Kombinationskriterien verstehen:
Kombinationsregeln:
- Selektion einer zweistelligen Relation "__R__".[3]
- Generierung von vier Varianten in der zweistelligen Relation "__R__" mit zwei Elementen "x" und "y":
  xRy, xRx, yRy, yRx.

Selektionen auf der Basis dieser Kombinationsregeln:
- Selektion von zwei verschiedenen, gegenständlich formbaren Elemen ten für x_1 und y_1: x_1 = Zeitungspapier; y_1 = blaue Farbe, gespritzt.
- Selektion von Prädikaten für x_2 und y_2, die unter anderem auch Formeigenschaften beschreiben und sich so mit gegenständlichen Elementen korrelieren lassen: x_2 = "cohere"; y_2 = "disperse".
- Selektion zweier Präsentationsweisen von "__R__":
  R_1 auf dem Boden:
  gegenständliche formbare Elemente für x_1 und y_1 übereinander;
  R_2 an der Wand:
  ein horizontaler Teilungsstrich zwischen den Prädikaten x_2 und y_2.

Da x_2 und y_2 Eigenschaften von Einzeldingen, nicht die Einzeldinge selbst, benennen sollen, ist es sinnvoll, sie nicht als singuläre, sondern als allgemeine Termini[4] zu verstehen und als Prädikate F_1 und F_2 zu bezeichnen:
$x_2 = F_1$ = "cohere"
$y_2 = F_2$ = "disperse"
Formuliert man die Beziehungen, die sich zwischen der Wandinschrift und den Elementen der Bodengruppen herstellen lassen, als molekulare offene Sätze[5] mit den Begriffen F_1 (= "cohere"), F_2 (="disperse"), x (= Zeitungspapier) und y (=blaue Farbe) und dem Junktor "&" (Konjunktion), so ergeben sich folgende Formeln:

F_1x	&	F_1y
(Zeitungspapier "cohere"	&	blaue Farbe "cohere")
F_2x	&	F_2y
(Zeitungspapier "disperse"	&	blaue Farbe "cohere")
F_1x	&	F_2y
(Zeitungspapier "cohere"	&	blaue Farbe "disperse")
F_2x	&	F_2y
Zeitungspapier "disperse"	&	blaue Farbe "disperse")

Die Formeln drücken die Tatsache aus, daß die formalen Eigenschaften der Referenten x und y den Relationen von Begriffen F_1 und F_2 der Wandinschrift entsprechen. Für jedes beliebige F_1, F_2, x und y läßt sich die syntaktische Struktur aller Möglichkeiten von "Theory of Painting" mit

folgendem molekularen geschlossenen Satz formulieren, wenn man den Junktor "v" (Disjunktion) und den Allquantor "A" hinzunimmt:
$A (x,y) ((F_1 \vee F_2) x) \& ((F_1 \vee F_2) y)$[6]

5.1.1.3. Semantik

Die folgende Erläuterung wird demonstrieren, daß Bochners Selektion von Konstanten für F_1, F_2, x und y folgende Kriterien zugrunde liegen:
- Für x und y, F_1 und F_2 sind Oppositionen eines werkexternen Codes zu wählen.
- Der werkexterne Code soll ein kunstinterner sein.

Der 'intendierte Rezipient' soll durch seine 'Kompetenz 2'[7] die implizit angesprochenen kunstinternen Codes erkennen. Vom Rezipienten erwartet der Künstler, daß er sich im zeitgenössischen Kunstdiskurs auskennt - wie sich zeigen wird, muß er sich sehr gut auskennen.

Im Folgenden wird der zeitgenössische Diskurs im Hinblick auf die für die Konnotation von "Theory of Painting" wichtigen Aspekte rekonstruiert:
a) "formal criticism":
Die bereits in Abschnitt 3.2.1. dargelegten Grundlagen des "formal criticism" werden noch einmal mit Betonung auf den ästhetischen Postulaten referiert, auf die Bochners "Theory of Painting" anspielt.

Nach **Clement Greenberg** sind "flatness" und "delimitation of flatness" Grundforderungen an Kunstwerke. Diese Grundforderungen sollen garantieren, daß das Werk als in sich geschlossene Ganzheit aus ausschließlich werkinternen "Relationen"[8] sichtbarer Teile[9] erfaßt werden kann. Greenberg vermittelt Fragen der Präsentationsform, der visuellen Wahrnehmung, der Definition von Kunst und der Ästhetik zu einer Einheit und versieht diese Einheit mit normativem Geltungsanspruch.

Die Geschichte moderner Kunst ist nach Greenberg identisch mit der Geschichte abstrakter Malerei, die als Weg bis zur letztmöglichen Reduktion von allem Nicht-Visuellen beschrieben wird.[10] In der Reduktion alles Nicht-Visuellen werden die Mittel des Mediums Malerei selbstevident. Das Ästhetische ist reine sinnliche Erfahrung, weshalb es keinen systematischen Diskurs über ästhetische Qualität geben kann. Nur über aposteriorisch nach der Betrachtung von Werken erkannte Eigenschaften unmittelbarer Erfahrung ist die ästhetische Erfahrung erweiterbar. Nach Greenberg sind wegen des Zusammenhangs von unmittelbarer sinnlicher Erfahrung und ästhetischer Qualität serielle Verfahren unerwünscht, da in ihnen Erfahrung mit Mentalem verknüpft wird.[11] Gemälde können für die unmittelbare Wahrnehmung durch deutlich umgrenzte, einheitlich mit Farbe bedeckte Felder "linear" oder durch offene und einheitlich bedeckte Felder "malerisch" gestaltet sein. Zwischen beiden Extremen gibt es graduelle Unterschiede.

Die Opposition "cohere" und "disperse" ist Greenbergs Gegensatzpaar "linear" - "malerisch" analog.[12] Daß Bochner nicht dieselben kunsthistorisch vorbelasteten Begriffe wie Greenberg verwendet, kann folgende Ursachen haben:
1. Die werkinternen Zusammenhänge sind durch das andere Gegensatzpaar leichter zu veranschaulichen.

2. Der anschauliche Gehalt des aus dem Deutschen stammenden Begriffspaars ist im Englischen durch andere Begriffspaare wiedergebbar.
3. Es gibt Gegensatzpaare in anderen Kunsttheorien, zu denen die gewählten Begriffe für F_1 und F_2 ebenfalls als Analogien verstanden werden können, wie in c.) gezeigt wird. Beabsichtigt wäre demnach eine mehrfache Semantisierbarkeit.
Die modellhafte Darstellung der Beziehungsmöglichkeiten zwischen "cohere" und "disperse" unterscheidet sich von Greenbergs Kunstauffassung in folgenden Punkten:
- Die Begriffe, mit denen über das Werk gesprochen werden kann, werden in das Werk integriert. Das Werk ist nicht mehr allein für ein unmittelbares visuelles Erlebnis konzipiert, sondern fordert zu Vermittlungen zwischen Visuellem und Begrifflichem auf. Die Begriffe entstammen zudem einem werk- und kunstextern bereits vorcodierten Zeichensystem, der Sprache, während nach Kriterien des "formal criticism" nur den Werken, die aus kunst- und werkinternen Vorgehensweisen hervorgehen, der Anspruch, als Kunst zu gelten, zugesprochen werden darf.
- Die Grammatik der Kombination der werkinternen Elemente ist seriell. Serielle Sequenzen erfordern das in Abschnitt 3.2.1. erörterte Sehen/Lesen, nicht das vom "formal criticism" zum Dogma erhobene Sehen.
- Die von Greenberg geforderte Begrenztheit des Trägers wird in Frage gestellt: Das Zeitungspapier kann auch "malerisch" beziehungsweise "disperse" angeordnet sein, während Greenberg "malerisch" und "plastisch" nur auf Eigenschaften des Gemalten bezogen hat. Noch leichter als das Begriffspaar "malerisch"/ "plastisch" ist das von Bochner gewählte Paar "disperse"/"cohere" nicht nur auf Gemaltes, sondern auch auf Trägerformen anwendbar.
- Der Betrachter hat, wenn er sich im Ausstellungsraum befindet, auch zugleich das Werk betreten. Er steht nicht, wie es der "formal criticism" will, vor dem Werk, sondern in ihm. Die Raummaße bestimmen die Art der Kombination der vier Bodengruppen.[13]
- Das Postulat der "flatness" als Kriterium des mit einem Blick erfaßbaren Visuellen wird durch die Bodeninstallation mißachtet: Der Betrachter muß die Bodenstücke umgehen und mental das vorher Gesehene mit dem aktuell Sichtbaren vermitteln. In der mentalen Rekonstruktion wird die serielle Grammatik erkannt. Das Werkganze erschließt sich im unmittelbaren Blick nicht.

"Theory of Painting" spielt durch Bochners Selektion von Konstanten für F_1 und F_2, x und y auf Postulate Greenbergs an und stellt sie zugleich in Frage.
b) abstrakte Malerei in Amerika:
Für x und y hat Bochner Materialien gewählt, die Träger und Farbauftrag in der Malerei entsprechen. Bochner setzt Träger und Farbauftrag i n R e l a t i o n e n z u e i n a n d e r . Dieses Relationieren von Verschiedenem widerspricht **Frank Stellas** "centric shaped canvas" und **Jules Olitskis**

"spray paintings"[14], in denen Träger und Farbauftrag möglichst eng miteinander korrespondieren, als wären sie eine untrennbare Einheit.[15] Während bei Olitskis Gemälden durch den gespritzten Farbauftrag räumliche Bildvorstellungen geweckt werden, verweisen in Stellas Arbeiten die gemalten Farbstreifen auf die Materialität des Trägers. Es geht Stella nicht mehr um die Schaffung eines Farbraums auf einer Fläche, sondern um die Präsenz eines Objektes auf der Wand. Die Trägerform ist nicht mehr ausschließlich rechteckig, sondern wird den Erfordernissen der Streifenkomposition entsprechend geformt: "shaped canvas." Stella nennt sein Vorgehen der spannungslosen Streifenreihung und der spannungslosen Koordination von Zeichen- und Trägerformen " n o n - r e l a t i o n a l ".[16]

Ebensowenig wie für die Entkomplexierung der Relationen zwischen Zeichen- und Trägerformen bei Stella und Olitski interessiert sich Bochner für die relationalen Formgefüge von **Fritz Glarner**[17] und anderen amerikanischen **Mondrian**-Nachfolgern. Das Ausbalancieren von Farbflächen bezeichnet Glarner als *"re-forming unity through a vibrating vision of the plane."* [18]

Bochner wirkt jedem Eindruck eines aus der Bildstruktur entwickelten autonomen Bildraumes, sei es "nicht-relational" der Nicht-Raum von Stella und der Farbraum von Olitski oder "relational" die ausbalancierten Bildelemente von Mondrian und Glarner, entgegen. Die Mittel dafür sind: Die Drehung des Trägers um 90° von der Wand auf den Boden, die Teilung der Arbeit in vier Bodenstücke, die Relation zwischen Raum und Bodenstücken und die Beziehungen der Bodenstücke zur Wandinschrift.
c) Minimal Art:
Nach der minimalistischen Künstlertheorie von **Donald Judd** und **Robert Morris** läßt sich der visuelle Eindruck einer Ganzheit entweder durch sehr einfache und reguläre oder sehr komplizierte und irreguläre plastische Formen erzeugen. Judd und Morris haben diese Ganzheit als "wholeness" oder "unity"[19] bezeichnet. Judd beschreibt die zwei plastischen Formen, die zur Erzeugung des Eindrucks von "wholeness" taugen, als "too simple" und "too complicated".[20] Morris spricht von "unitary forms" durch "simple regular and irregular polyhedrons."[21] Die alternativen Gestaltungsweisen bezeichnen zwei Enden einer Gradskala von Einheit bis Zerstreuung. An diesen beiden Enden erscheinen Volumina deshalb als Einheit, weil Teilungen, die das Werk untergliedern, entweder nicht vorhandenen sind ("too simple", "regular") oder wegen ihrer Vielheit aus wahrnehmungspsychologischen Gründen nicht mehr ("too complicated", "irregular") erkennbar sind.[22]

Einige Eigenschaften der Bodengruppen von "Theory of Painting" können auch als Anspielung auf Theorie und Praxis der Minimal Art verstanden werden. Die unter "cohere " subsumierbaren Formen sind
- im Falle der Rechtecke aus blauer Farbe "too simple", und
- im Falle der regelmäßig ausgelegten Zeitungspapiere ergeben sich kleinteilige Binnenformen, die, weil sie "too complicated" sind, den

Gesamteindruck der "wholeness" nicht stören.
In der Bodengruppe, die der Wandinschrift "cohere/cohere" entspricht, wird ein rechteckiger, vielteiliger Träger mit einer als "too complicated" zu bezeichnenden Binnenstruktur in Konjunktion mit einem monochromen Rechteck präsentiert, das "too simple" erscheint. Die disjunktive Praxis der Minimal Art, sich pro Werk nur für eine der beiden Gestaltungsweisen zu entscheiden, wird von Bochner nicht befolgt: Er verfährt konjunktiv.

In Aufsätzen seit 1968 setzt Morris den "unitary forms" von schwacher ("irregular polyhedrons") bis starker ("simple regular polyhedrons") "gestalt" die Vorstellung eines "visual field"[23] entgegen, das durch Streuungen vieler Einzelteile in verschiedenen Formen und Materialien evoziert wird, auf die der Begriff "wholeness" seiner Ansicht nach nicht mehr zutrifft:

"Any overall wholeness is a secondary feature often established only by the limits of the room."

"Wholeness" wird von Morris als *"gestalt-oriented demand for an imagistic whole"*[24] beschrieben. Sie soll aufgelöst werden. Das durch Streuungen vieler Einzelteile in Installationen präsentierte Sehangebot versteht Morris nicht mehr als Minimal Art[25], sondern als "Anti-Form".[26]

Das Postulat *"one form, one material"*[27] der Minimal Art wird in der Anti-Form durch eine *"continuity of details,...heterogeneity of material"*[28] ersetzt. Die Konstellationen am Boden aus blauer Farbe und Zeitungspapier, die sich dem Prädikat "disperse" der Wandinschrift zuordnen lassen, entsprechen der "continuity of details" der Anti-Form, nicht aber deren Forderung nach ununterbrochener "heterogeneity of material" zur Erzeugung des Eindrucks eines einheitlichen "visual field" - denn: Zeitungspapier und Farbauftrag bleiben distinkte Einheiten.

Morris' Disjunktion zwischen Minimal Art und Anti-Form widerspricht Bochner durch Konjunktion von Eigenschaften beider Richtungen. Bochner relationiert Anti-Form-Anordnungen, die im Vokabular der Arbeit als "disperse" zu bezeichnen sind, mit minimalistischen Formen, auf die die Bezeichnung "cohere" zutrifft. Indem Bochner die beiden Formextreme nicht disparat in verschiedenen Werken einsetzt, sondern miteinander kombiniert/relationiert, eröffnet er das artistisch relationierende Formenspiel von Neuem, das mit minimalistischer Skulptur beendet schien.[29] In "Theory of Painting" tut Bochner dies noch auf konzeptuelle Weise, in didaktischer Form.

Bevor die Schlußfolgerung aus a), b) und c) gezogen wird, sind einige Bemerkungen zur Struktur von "Theory of Painting" vorauszuschicken.

Die Syntax von "Theory of Painting" besteht aus einer begrenzten Anzahl von Elementen. Die Semantik bilden die Codierungen, an die die Elemente, mit denen die syntaktische Struktur ausgeführt wurde, anschließbar sind.

Die Syntax ermöglicht es Rezipienten,

- über intensionale Bedeutungsebenen nachzudenken, d.h. nach Formulierungen zu suchen, die eine Grammatik explizieren, aus der sich die werkinternen Relationen ableiten lassen, also sich des seriellen Charakters der Installation bewußt zu werden: Es handelt sich lediglich um eine Variation von zwei Eigenschaften - zwei Elemente, die aufeinander liegen, wobei ein Element immer oben und ein Element immer unten liegt. Die Anzahl der Variationsmöglichkeiten ist begrenzt. Alle Möglichkeiten sind realisiert worden.
- die Wahl von Elementen als Besetzungen von Variablen einer Syntax mit semantisch vorbelasteten Zeichen zu begreifen, für die auch andere Elemente ohne diese Vorcodierungen eingesetzt werden können.

Die Semantik der gewählten Elemente ermöglicht,
- an vorhandene Kunstdiskurse anzuschliessen. Die über werkexterne Codierungen mögliche Semantisierung der Elemente und Elementkombinationen bleibt also kunstintern.

Die Syntax relationiert die über Kunstdiskurse semantisierbaren Elemente in einer Weise, aus der sich eine Aussage ableiten läßt: Die serielle Syntax schafft Relationsmöglichkeiten, während die Kunstdiskurse Möglichkeiten durch ihren normativen Geltungsanspruch ausschließen. Indem Bochner zwar auf vorhandene Alternativen des zeitgenössischen Kunstdiskurses in "Theory of Painting" anspielt, zugleich aber der Einseitigkeit jeder Alternative durch die logische Generierung von Variationsmöglichkeiten widerspricht, ersetzt er ästhetische Normen durch eine Indifferenz gegenüber jeder Form normativer Ästhetik. Da "Theory of Painting" nicht neue Kunstformen einführt, sondern Vorhandenes rekombiniert, kann die Installation als Thematisierung des zeitgenössischen Stilpluralismus durch Resystematisierung verstanden werden - mit Einschränkungen: Bochner thematisiert nur die Auseinandersetzung um Kunstformen und läßt die zeitgenössischen konzeptuellen Alternativen, durch Komplexierung der Semantik den Kunstbetrieb und die Relation Kunstinternes-Kunstexternes zu problematisieren, beiseite. Bochner bezieht sich also auf die vorkonzeptuelle künstlerische Auseinandersetzung mit Formen um der Formen willen, sucht jedoch via Konzeptualisierung nach Wegen jenseits normativer Ästhetik.

Um eine indifferente Haltung gegenüber ästhetischen Normen thematisieren zu können, muß auch Bochner - wider seine formalistische Haltung - mit lesbaren Einheiten arbeiten. **Ad Reinhardts** Thematisierung der ästhetischen Indifferenz durch Kunstformen, die Versuche der Semantisierung mittels stilistischer und anderer Codes scheitern lassen, hält Bochner in "Theory of Painting" ein konzeptuelles Modell entgegen. Bochner widerspricht Reinhardt nicht in der Sache, aber im konzeptuellen Vorgehen. Er verwendet Lesen/Lesen und Sehen/Lesen, um ein sich jeder Konzeptualisierung entziehendes Sehen zu thematisieren.

In Installationen, die nach 1972 entstehen, wird Bochner zunehmend deutlicher mit Überschneidungen zwischen Sehen/Lesen und Sehen auf

Kosten von Lesen/Lesen arbeiten: Der Wandtext/Bodengruppen-Bezug von "Theory of Painting" entfällt und wird durch eine Abfolge von nicht mehr ausschließlich systematisch, sondern auch intuitiv variierten Boden- und Wandteilen ersetzt. Bochner reformuliert Reinhardts ästhetische Indifferenz in vielteiligen Arbeiten für einen gleitenden Blick. "Theory of Painting" demonstriert noch didaktisch-programmatisch, also nicht-ästhetisch, eine Indifferenz gegenüber ästhetischen Normen, während Bochner in Installationen ab 1972 ästhetische Indifferenz über das formale Thema des gleitenden Blicks vorführt.[30]

5.1.1.4. Schopenhauer und Wittgenstein, Teil I

Bochner beschreibt die Wahrnehmung von Umwelt als mentale Tätigkeit, als Vorstellung:

"'Imagining' (as opposed to imaging) is not a pictorial preoccupation. Imagination is a projection, the exteriorizing of ideas about the nature of things seen. It re-produces that which is initially without product. A good deal of what we are 'seeing' we are, in this sense, actually imagining. There is an overlap in the mind of these two dissimilar activities. We cannot see what we cannot imagine."

Das Gesehene fügt sich nach Bochner wie folgt in die Welt der Vorstellungen ein:

"That which common sense has always presented as a unity (objects) become only the negatives in a field of determinants... matter surrenders its obstinate chunkiness to reveal only a position in a cross section of orientations and levels."

Die serielle Syntax von "Theory of Painting" kann als solche *"cross section"* betrachtet werden, in der die semantischen Elemente *"become only the negatives in a field of determinants."* Die Begriffe der Wandinschrift dienen dazu, die optischen Erfahrungen in Begriffen festzuhalten:

"Memories tend to be remains, not of past sensations, but past verbalizations."[31]

Das Kunstwerk ist für Bochner nicht die Illustration einer bereits gefundenen Struktur, sondern Resultat eines Abstraktionsprozesses:

"A procedural work of art is initiated without a set product in mind...It is the 'proceeding' that establishes it."[32]

Bochner schreibt über sich selbst korrigierende Denkprozesse:

"Thinking via the constant intervention of procedures, one over another, filters out the arbitrariness of conventional thought patterns."

Das Herausfiltern von "arbitrariness" geschieht in einem Prozeß der Entzerrung von bereits entwickelten und etablierten "thought patterns" durch Restrukturierung: Die Installation "Theory of Painting" entzerrt die normativen Verhärtungen kunsttheoretischer Vorcodierungen, indem sie alle Kombinationsmöglichkeiten von Gegensatzpaaren wertfrei vorführt. Boch-

ner sieht gerade in dem Restrukturieren des schon Vorhandenen den 'ästhetischen Gegenstand':

"The only esthetic question is recognition...re-cognition... thinking it again." [33]

Ein Kunstwerk, dessen Sinn im Auslösen solcher Restrukturierungsprozesse besteht, erübrigt sich schließlich für den Rezipienten:

"I am imagining an art which by taking up all expected requirements of our basic modes of perception would, in so doing, render itself invisible." [34]

"Invisible" bleibt in "Theory of Painting" die ästhetische Seite von "art", während der Gegensatz zu anderen ästhetischen Haltungen durch *"taking up all expected requirements of our basic modes of perception"* vorgeführt wird. Es geht letztlich darum, gerade durch Eintauchen in das Vorhandene, im restrukturierenden Noch-Einmal-Denken kulturell überlieferter Vorstellungen sich konventionalisierter Tabus zu entledigen:

"It's what Wittgenstein said about philosophy: Imagine the problems of philosophy to be like a milkbottle and the philosopher to be like a fly trapped inside the milkbottle; he can see outside, but he can't get outside. And the role of philosophy was to be the ladder which the fly climbed get out the milkbottle. Once the fly is out the milkbottle, the milkbottle is forgotten. And so is the ladder." [35]

Bochner versteht zum einen das Kunstwerk mit **Ludwig Wittgenstein** als "Leiter", die nach Gebrauch fortgeworfen werden kann. Zum anderen meint er, daß keine Kunst Kunst beenden kann:

"No art can end art." [36]

Das Verständis des Kunstwerks als fortzuwerfende Leiter könnte eine Auffassung nahelegen, nach der die Bildende Kunst verlassen werden kann, sobald das erkennende Subjekt über das Sinnliche hinausgelangt. **Piet Mondrian** hatte ein hegelianisches Verständnis von Kunst, nach dem ihre Gebundenheit an Sinnliches zu überwinden ist - und damit auch das Ende der Bildenden Kunst mit dem fortschreitender Erkenntnis unvermeidlich ist.[37] Hegels/Mondrians Überschreitung der Kunst durch Weiterentwicklung des in ihr Angelegten setzt ein teleologisches Verständnis eines Fortschritts in Lernschritten vom Subjektiv-Sinnlichen zum Objektiv-Begrifflichen voraus, wobei die späteren Schritte die vorangegangenen Schritte so in sich aufnehmen und transformieren, daß jede Rückkehr zum Vorangegangenen überflüssig wird: Die Differenzierungsmöglichkeiten der später entwickelten mentalen Pläne leisten nicht etwas Anderes als die vorangegangenen,

sondern sie leisten mehr als die Vorangegangenen. Bochner hält dieser modernen Auffassung jedoch entgegen:

"...this leads us back to the teleological position that art is going toward some goal. I don't think it is. I think that each artist contributes something to our understanding of the enterprise of doing art. There is no progress." [38]

Der Weg aus der "Milchflasche" beziehungsweise aus dem Gefangensein in Restriktionen wie den in "Theory of Painting" thematisierten kunsttheoretischen Dogmen ist nach Bochner keine "procedure" mit dem "goal", zu einer höheren Logik zu gelangen, sondern es ist ein Weg zurück zur Basis jeder Erfahrung in unhintergehbaren Differenzen: "Cohere/disperse" ist ein Beispiel dafür. Es geht Bochner also um ein permanent in sich selbst rücklaufendes Prozessieren, um eine Dekonstruktion aller Flügelschläge der modernen Vernunft[39], wobei im Seriellen die "procedure" der Konstruktion, ohne die die De-Konstruktion nicht möglich ist, vorgeführt wird. "Proceeding" meint bei Bochner also, *"conventional thought patterns"* als "negatives" zu begreifen, die durch Dekonstruktion auf austauschbare Positionen *"in a cross section of orientations and levels"* zurückführbar sind. Die Dekonstruktion ist die "re-cognition" beziehungsweise ein *"thinking it again"*, bei dem willkürliche Restriktionen ohne Rücksicht auf normative Geltungsansprüche abgeworfen werden. Gründliche Dekonstruktion ist die Voraussetzung, um die Grenze der Erkenntnis und damit - im Bild **Ludwig Wittgensteins** - die "Milchflasche", in der das eigene Denken gefangen ist, zu verlassen, doch: jenseits der "Milchflasche" ist nichts als die Indifferenz: In der Wüste der Nicht-Erfahrung gibt es keine Differenzierungs- beziehungsweise Strukturierungsprozesse.

Wittgenstein schreibt über den Ursprung unserer Realitätsauffassung:

"Der Vorgang der Induktion besteht darin, das e i n f a c h s t e Gesetz anzunehmen, das mit unseren Erfahrungen in Einklang zu bringen ist...Dieser Vorgang hat aber keine logische, sondern nur eine psychologische Begründung." [40]

Dieses "einfachste Gesetz" sucht Bochner mit dem *"procedural work of art"*, doch ist dieses "Gesetz" kein endgültiges, letztes, sondern eines, das *"via the constant intervention of procedures"*, im ständigen Restrukturieren eingekreist werden kann. Mit **Arthur Schopenhauer**, auf den sich Bochner neben Ludwig Wittgenstein ebenfalls beruft[41], sind unsere "Vorstellungen"[42], nicht die Realität, als aller Erfahrung Vorausgehendes und immer schon Existentes, entscheidend: Die Außenwelt können wir nur durch eine Vielheit von Stimuli wahrnehmen. Was für uns Realität als Ganzheit erst konstituiert, sind unsere mit "einfachsten Gesetzen" verknüpften "Vorstellungen." Erst als "Vorstellung" wird die Außenwelt ortbar - ortbar auf dem

"Netz"[43] unserer "Weltbeschreibung"[44]. Die Reize aktivieren "Vorstellungen", die im "Netz" untereinander koordiniert sind. Wenn die Reize nicht auf solche "Vorstellungen" treffen, sind sie für uns nicht existent - Bochner: *"We cannot see what we cannot imagine."* (s.o.). Dies ist die Schopenhauersche Begründung von Bochners *"imagining...in a field of determinants"*: "Matter" kann in der *"Welt als Wille und Vorstellung"*[45] *"only a position in a cross section of orientations and levels"* zukommen.

Der Rezipient konstituiert den 'Gegenstand' mental, durch seinen "Willen"[46]. Ohne "Willen" zur Verknüpfung von "Vorstellungen" mit Außenreizen bleiben diese Außenreize unvorstellbar und sind damit nicht wahrnehmbar: Es fehlt das "Netz", mit dem und auf dem sie registriert werden könnten. Der "Wille" ist nach Schopenhauer Voraussetzung für eine "Vorstellung" von der Welt[47], und die "Vorstellungen" dienen dazu, sich in der Welt zurechtzufinden.[48] Der Bezug auf Außenwelt ist mit Schopenhauer letztlich immer ein Bezug auf die Innenwelt des Bezug Nehmenden.

Den Unterschied zwischen "Willen" als Akt und als "Phänomen"[49] bezeichnet Wittgenstein durch den Unterschied zwischen eigenem Körper und seiner Beschreibung.[50] Im "Willen" schrumpft das *"Ich...zum ausdehnungslosen Punkt zusammen und es bleibt die ihm koordinierte Realität."*[51] Der "Wille" selbst ist nicht als "Phänomen" beschreibbar, wohl aber die "ihm koordinierte Realität", in der er sich äußert. Diese Äußerungen sind beschreib- und erforschbar. Der "Wille" ist nach Wittgenstein die "Grenze" des "Ich", das als *"metaphysisches Subjekt"*[52] "nicht zur Welt" gehört wie das psychologische, *"sondern...eine Grenze der Welt"*[53] ist. Mit dem Begriff des "philosophischen Ich"[54] bezeichnet Schopenhauer die "Grenze" zwischen den "Ideen" "intelligiblen Charakters" und den "Vorstellungen" "empirischen Charakters"[55]. Wittgensteins Begriff des "metaphysischen Subjektes" ist als Analogie zu Schopenhauers Begriff des "philosophischen Ich" auffaßbar. Beim Eintritt in die Weltvorstellungen wird das "philosophische Ich" verlassen und zum "psychologischen Ich" übergegangen. Das "psychologische Ich" besteht aus den "Vorstellungen" von der jeweils dem "Willen" "koordinierten Realität":

"Knowledge is intransitive, that is it has no objective. But at some point one needs t o e n t e r i n t o t h e w o r l d..."[56]

Bochner, dessen Verknüpfung von Schopenhauer mit Wittgenstein hier rekonstruiert wird, markiert die Differenz zwischen "philosophischem" und "psychologischem Ich":

"We operate on a lot of assumptions of what we know. Instead of 'how do I know what I know?' the question should be 'how do I know what I don't know?'"[57]

Die Frage nach dem "what I don't know" ist die Frage nach den willentlich gefaßten "Ideen" "intelligiblen Charakters". Sie sind jenseits der "Vorstellungen" beziehungsweise außerhalb der "Milchflasche". Ich kann nicht wissen, was ich nicht weiß, ich kann aber die "Grenze" meiner "Vorstellungen" als Innenseite der "Milchflasche", die auch eine Außenseite haben muß, erkennen.

Indem "Theory of Painting" die Restriktionen der abstrakten Malerei der amerikanischen Mondrian-Nachfolge, des "formal criticism" und der Minimal Art thematisiert, werden diese Kunstauffassungen als auch nur eine Welt unter vielen Welten erkennbar:

"Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein."[58]

Die "Vorstellungen", die das Kunstwerk aktiviert, sind auch nur Teile irgendeiner "Welt":

"...our only means of verification is our own experience. That includes all modes of experience including intellectual experience. When I enter a work into public domain, I am saying 'This is something I know'...I try to keep the terms as open as possible, so that the viewer enters into the meaning of the work through his or her experience of the particular demonstration at hand. Hopefully, this will lead to the realization that the specific demonstration belongs only to the moment you are viewing it. The thing in itself exhausts its value..."[59]

Der Rezipient kann sich einerseits in seinem Erfahrungshorizont, seiner "Milchflasche", in das Werk (wie in die Welt) begeben (*"the viewer enters into the meaning of the work through his or her experience..."*), andererseits ist das Werk nur eine "Grenze", nur von außen berührbar (*"...belongs only to the moment you are viewing it."*). Es ist sowohl ein Darin-Sein im eigenen Körper in der Aktivierung eigener "Vorstellungen" als auch ein Berühren eines anderen Körpers (des Werkes) von außen: Diese Schwelle zwischen Drinnen und Draußen markiert der Begriff des "philosophischen Ich", und die Bedeutung dieses Begriffs ist offensichtlich das Analogon zu der von Bochner intendierten Rezeption.

Wird ein anderer Körper mit den "Vorstellungen" aus dem Darin-Sein im eigenen Körper wahrgenommen, so handelt es sich um eine "äußere Projektion"[60] eigener "Vorstellungen". Der Rezipient, der das Werk als Teil seines Erfahrungshorizonts, in seiner "Milchflasche", wahrnimmt, nimmt diese "äußere Projektion" vor. Wird er sich dieser "äußeren Projektion" als Resultat seiner Weltsicht bewußt, so hat sich das Werk für ihn erschöpft (*"The thing in itself exhausts its value."*) und er kann es wie eine "Leiter" wegwerfen.

Das Werk teilt also im Unterschied zu Mondrians Theorie nichts sich und

den psychologischen Erfahrungshorizont des Rezipienten Transzendierendes mit, sondern erschöpft sich darin, *"that the specific demonstration belongs only to the moment you are viewing it."* Der Erfahrungshorizont ist zwar nicht vom Erfahrenden überschreitbar, da Erfahrung immer schon eine Innenprojektion voraussetzt, ohne die Außenreize nicht wahrnehmbar wären. Jedoch ist die Begrenztheit des Horizontes im Blick von der Innenseite der "Milchflasche" auf die Innen-/Außen-"Grenze" erkennbar.

Da Werke nach Bochner nur Anläße "äußerer Projektionen" sind, nicht aber den 'Geist' eines künstlerischen Konzeptes enthalten, können sie auch nicht das Ende der Kunst vorwegnehmen: Es gibt keinen 'Geist', der die Kunst als zu enge Schale abwerfen könnte. Werke können nach Bochner *"render itself invisible"*, indem sie es erleichtern, daß ein "imagining" von der "äußeren Projektion" zurückkehrt zu sich selbst. Werke sind, folgt man "Theory of Painting" und Bochners Bemerkungen, dazu da, um den Absprung vom "psychologischen Ich" zum "philosophischen Ich" zu erleichtern, indem sie die Willkürlichkeit von "Vorstellungen" vor Augen führen und so auf die Bedeutung des "Willens" aufmerksam machen, der zugleich Ursache dieser Willkürlichkeit als auch außerhalb ihrer ist: Der "Wille" ist selbst vorstellungslos als Anfang und Ende aller "Vorstellungen."

Normative Ästhetik läßt sich mit Bochner als ein Konstrukt verstehen, in dem aus der fehlenden Erkenntnis der "Grenze" der eigenen Projektionen Schlüße absolut gesetzt, mit Geltungsanspruch versehen werden. Bochner hält dem die Relativität aller "Vorstellungen" entgegen.

5.1.2. "Five Intransitives", 1974-75

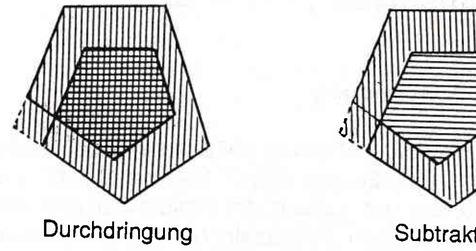
5.1.2.1. Konzept und Anschauung

Die Installation "Five Intransitives" wurde 1975 in der New Yorker Galerie Sonnabend ausgeführt (Abb.12a, vgl. 12b).[61] Die Installation bestand aus fünf Wandzeichnungen, die mit schwarzem Kasein auf drei Wände eines Raumes gemalt wurden. Diesen Wandzeichnungen ist folgende Oberflächengrammatik gemeinsam:

- Alle fünf schwarzen Flächen besitzen lineare, vieleckige Umrisse.
- Die fünf schwarzen Flächen werden von eins, zwei, drei, vier und fünf weißen Linien unterbrochen.[62]
- Die Formen werden auf einer Höhe über drei angrenzende Wände so verteilt, daß in normaler Leserichtung von links nach rechts die Formen mit einer Progression von einem bis fünf Schnitte aufeinander folgen. Folgende Tiefengrammatik kann dieser Oberflächengrammatik unterstellt werden:
- Die weißen Linien geben Hinweise, wie die fünf schwarzen Flächen als 'Variationen über eine Grundform' rekonstruierbar sind.
- Die Hypothese erscheint berechtigt, daß jeder Zeichnung eine Kombination von mindestens zwei gleichseitigen Fünfecken zugrunde liegt.
- Die Verknüpfung dieser Fünfeckflächen erfolgt offensichtlich mittels "Durchdringung"[63] beziehungsweise Überlagerung und Subtraktion von Flächenteilen.
- Die Grammatik der Durchdringung und der Subtraktion ermöglicht zum Teil mehrere Wege, die Außen- und Binnenkonturen jeder Variation aus Fünfeckverbindungen abzuleiten. Die Tiefengrammatik ist also begrenzt offen.

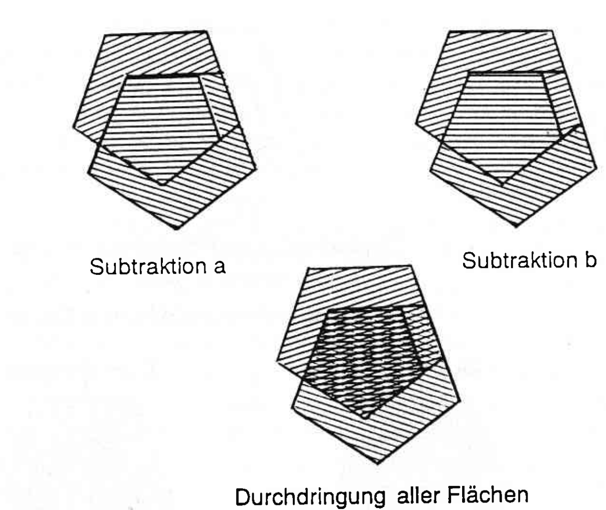
Die Tiefengrammatik wird im folgenden bei der in Leserichtung letzten Zeichnung (Abb.12b: erste Zeichnung von links) rekonstruiert, deren Binnenlinien ein gleichseitiges Fünfeck ausgrenzen:

- Durchdringungen und Subtraktionen von drei Fünfecken, von denen zwei gleich groß sind und eines kleiner als diese beiden:



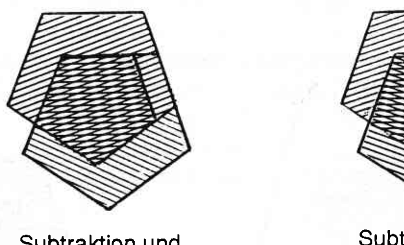
Durchdringung Subtraktion

Im Unterschied zu dem ersten Lesevorschlag mit einer Grammatik aus drei gleichseitigen Fünfecken sind im zweiten Vorschlag nur zwei Fünfecke für die Rekonstruktion nötig. Allerdings ist eines dieser Fünfecke nicht gleichseitig.
Aus den beiden Rekonstruktionsmöglichkeiten läßt sich folgender 'Stammbaum' bilden, in dem zuerst die Grammatik mit zwei, dann mit drei Fünfecken untereinander folgt und durch Verästelungen zwischen Subtraktion und Durchdringung unterschieden wird:



Subtraktion a Subtraktion b

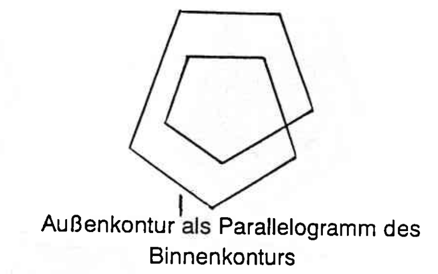
Durchdringung aller Flächen

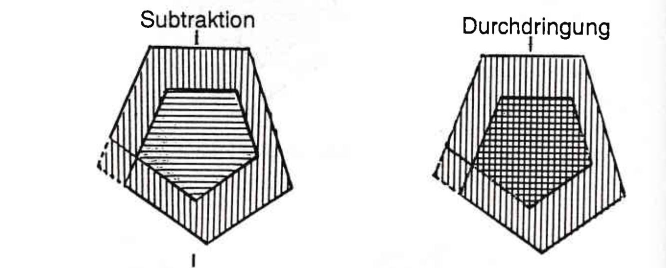


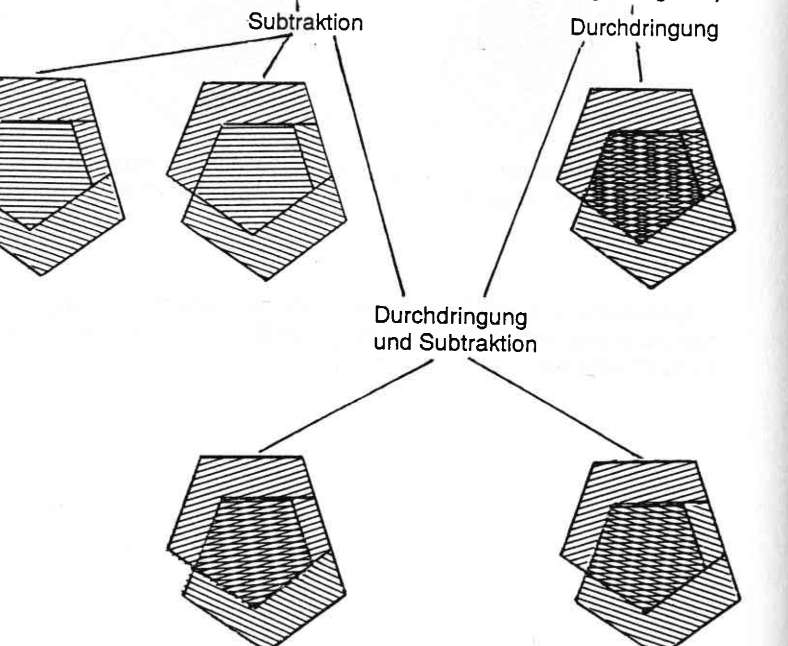
Subtraktion und Durchdringung a

Subtraktion und Durchdringung b

- Außenkontur mit zum Binnenkontur parallelen Seiten, einer Verknüpfung von Fünfecken mittels Durchdringung oder Subtraktion und der Subtraktion eines Eckstückes:







Welche der Möglichkeiten der Produktion zugrunde lag, ist an Hand der Ausführung nicht mehr bestimmbar. Nach **Samuel B. Levin** ist die Unbestimmbarkeit, welcher Ast eines semantischen Stammbaums bei der Wahl von Worten intendiert gewesen sein kann, eine spezifische Eigenart des Literarisch-Ästhetischen.[64] Das Ästhetische besteht in der Spannung oder dem Nebeneinander von Rekonstruktionsmöglichkeiten und Präsentiertem: Bochner überträgt Levins Analyse der Struktur literarischer Texte ins Visuelle. Mit Levin lassen sich poetische Zeichenfunktionen nicht-normativ bestimmen. Während "Theory of Painting" noch ein nicht-ästhetisches Modell mit dem impliziten Apell zur Auflösung dogmatischer Kunstpositionen war, stellt "Five Intransitives" eine nicht-normative Ästhetik vor.

In "Five Intransitives" findet der Rezipient, wenn er von der mentalen Rekonstruktion der Tiefengrammatik zum unmittelbaren Visuellen zurückkehrt, unverändert dasselbe visuelle Spannungsfeld wie vor der Rekonstruktion vor: Die Rekonstruktion hat die Wahrnehmung nicht verändert. Das visuelle Spannungsfeld legt einerseits eine Reihe von mentalen Auflösungsmöglichkeiten nahe, andererseits führen diese Auflösungen nicht über den ersten Eindruck hinaus: Es gibt keinen Fortschritt im Sehprozeß, den mentale Differenzierung ermöglichen könnte.

Durch die mentale Rekonstruktion einer möglichen seriellen Grammatik, aus der die fünf Wandgemälde generiert worden sein können, verändert sich bei Bochner der "ästhetische Gegenstand"[65] nicht - im Unterschied zu **Sol LeWitt**: Erst die Differenz zwischen visuellem Erleben und mentaler Rekonstruktion konstituiert den "ästhetischen Gegenstand". Im Unterschied zu LeWitts Spannungsverhältnis zwischen Mentalem und Viuellem gibt es bei Bochner ein indifferentes 'Nebeneinander'.

5.1.2.2. Schopenhauer und Wittgenstein, Teil II

Bochners Auffassung von "re-cognition", einer in sich selbst rücklaufenden, statt einer den eigenen Erfahrungshorizont transzendierenden Erkenntnis, ist mit **Wittgenstein** begründbar:

"Die richtige Methode der Philosophie wäre eigentlich die: Nichts zu sagen, als was sich sagen läßt, also Sätze der Naturwissenschaft - also etwas, was mit Philosophie nichts zu tun hat - , und dann immer, wenn ein anderer etwas Metaphysisches sagen wollte, ihm nachzuweisen, daß er gewissen Zeichen in seinen Sätzen keine Bedeutung gegeben hat. Diese Methode wäre für den anderen unbefriedigend - er hätte nicht das Gefühl, daß wir ihn Philosophie lehrten - aber s i e wäre die einzig richtige."[66]
"Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen."[67]

Bochner übersetzt dies in eine Rezeptionsästhetik:

"What does it mean to stand in front of one of Malevich's paintings? Most of the language that we have to deal with that really smacks of mysticism, and for this reason I feel drawn to Wittgenstein's 'What can't be said must be passed over in silence.' Yet I don't want to pass over this issue in silence...It's impossible to use a method of retrospection. You can't stand in front of a work of art and speak, even to yourself, about that experience. There is no instant replay. There's a direct interaction."[68]

An die Stelle der verbalen Mitteilungen von "Vorstellungen" im Dialog soll nach Bochner die "direct interaction" auf der "Grenze" zwischen empirischen "Vorstellungen" und "Ideen", also im "philosophischen Ich", treten:

"*At once I thought that language had a real ontological priority. Now I recognize that it involves transference, and not matter how much you narrow down the gap from experience to that linguistic transference, there's something that slips through.*"[69]

An der Schwelle zwischen "Vorstellungen" und "Ideen" gibt es, so Bochner, eine "linguistic transference". Als *"something that slips through"* muß die "direct interaction" verstanden werden, auf die die *"linguistic transference"* nur verweisen, sie aber nicht beschreiben kann. Verweise sind nach Wittgenstein "intransitiv" im Unterschied zu einem beschreibenden "transitiven" Gebrauch der Sprache.[70]

Dem Rezipienten wird in "Five Intransitives" eine Struktur geboten, bei der lange Rezeptionsprozesse, in denen die Rekonstruktionsmöglichkeiten durchgespielt werden, kurze Rezeptionsprozesse nicht an Erkenntnis überschreiten. Die mentalen 'Gegenstände' der langen, abstrahierenden Rezep-

tionsabschnitte können nicht die anschaulicheren 'Gegenstände' der kürzeren, stärker an die Sinneswahrnehmung gebundenen Rezeptionsabschnitte in einer höheren Stufe objektiver Vernunft hegelianisch "aufheben".

Zu "Ideen" gelangt nach **Schopenhauer** der Mensch nicht durch hegelianische Reflexion, der Negation des Sinnlichen im selbstbezogenen "Geist", sondern durch einen *"eigentümlichen Objektivationsakt des Willens"*[71], *durch den "im Subjekt eine Veränderung vorgeht...vermöge welcher das Subjekt, sofern es eine Idee erkennt, nicht mehr Individuum ist."*[72] Das "Ich" verschwindet, indem sich der "Wille" durch einen Akt zur "unmittelbaren Objektivität" erhebt, in der das "philosophische Ich" zum "reine[n], willenlose[n], schmerzlose[n], zeitlose[n] Subjekt der Erkenntnis"[73] wird. Diese Erkenntnis ist nach Schopenhauer 'Gegenstand' der Kunst.[74] Von empirischen "Vorstellungen" kommt zum "Willen", wer das psychologisch motivierte Interesse an dem "Wie" der Welt, dem Reich der "Vorstellungen", aufgibt und nur eine passive Kontemplation über ihr "daß" betreibt. In diesem Prozeß verschwindet auch das "Ich" des Rezipienten im "willenlose[n] Subjekt der Erkenntnis." In der Kontemplation erscheinen die Vorkommnisse in der Welt und die im Umgang mit ihnen gewonnenen Erfahrungshorizonte als jenseits aller Kausalität 'gegeben': Die Kausalität erscheint als "äußere Projektion" unserer "Darstellungen". In der Kontemplation lösen nach Schopenhauer "innere Projektionen"[75] von "Ideen", von "ewigen Formen", die "äußeren Projektionen" ab. Im Vergleich zu diesen "inneren Projektionen" erscheint die äußere Welt als "begrenztes Ganzes".[76] Diese "inneren Projektionen" schrumpfen mit Wittgenstein in der passiven "Anschauung" auf einen "ausdehnungslosen Punkt" zusammen, werden also 'Nichts'.[77] Es geht jetzt nicht mehr nur darum, die "äußeren Projektionen" des "psychologischen Ich" hin zu den "inneren Projektionen" des "philosophischen Ich" zu überschreiten, sondern darum, beide "Projektionen" beziehungsweise beide "Ich[s]" hinter sich zu lassen und im 'Nichts', in differenz- und wertfreier Haltung zu verharren.

Die über Wittgensteins Korrekturen an Schopenhauers "Anschauung" umschreibbare 'ästhetische Indifferenz' ist der kantianischen Bestimmung des 'ästhetischen Gegenstandes' als "interesseloses Wohlgefallen" entgegengesetzt. Nach **Kant** erkennen Subjekte in der unmittelbaren Anschauung - jenseits ihrer Begierden und jenseits der Objektivation durch Abstraktion - dasselbe unabhängig voneinander als "schön".[78] Nach Auffassung von **Clement Greenberg** ist es Aufgabe der Kunst, zur Bestimmung des "Schönen" einen Beitrag zu leisten, indem Werke Anschauungsbeispiele liefern, an Hand derer sich das "ästhetische Urteil" kantianisch bilden kann. Die Ausbildung des Ästhetischen wird von Kritikern des "formal criticism" als Abstreifen alles Nicht-Ästhetischen verstanden. "Reduktion" heißt, daß die Kunst im jeweiligen Medium alles das abstreift, was die Ausbildung des ästhetischen Urteils behindert, und so dem Ästhetischen zu dem verhilft, was es schon immer war: Im Fortschritt moderner Kunst auf dem Weg zur absolut

autonomen Erscheinung des Ästhetischen im Visuellen soll zum Ursprung des ewig Schönen zurückgekehrt werden.[79] Bochner schließt sich dieser Figur der Rückkehr in einer Kreisbewegung nicht an, in der vergangene Kunst nur gilt, wenn sie als Vorbereitung auf eine in modernen Werken erreichten Konkretisierung des Schönen im Visuellen eingestuft werden kann.

Das Paradox ist, daß der "formal criticism", der Kunstgeschichte als mühevollen Weg zum Ästhetischen versteht, nur Werke gelten lassen kann, die sich im ersten Rezeptionsmoment bereits unmittelbar offenbaren, während Bochner, der die Geschichtsauffassung eines zielgerichteten Weges zum Fortschritt ablehnt[80], in seinen vielteiligen Installationen mit dem prozessualen Moment der memorierenden Zusammenschau aller Teile arbeitet.

Für den "formal criticism" ist im Kunstwerk eine Substanz des Ästhetischen materialisiert und damit für immer konkretisiert, während Bochner in vorläufigen, von gegebenen Raumbedingungen abhängigen Installationen eine ephemere Präsentationsform vorzieht:

"...l'emplacement, la dimension et l'orientation font l'objet de décisions cruciales...Ces décisions contextuelles dépendent du temps et du lieu de l'emplacement physique autant que visuel..."[81]

Die Installation ist nach ihrer Zerstörung nurmehr als historisches Ereignis rekonstruierbar. Sie kann nur noch einer mentalen Aufarbeitung des Vergangenen, nicht mehr der Ausbildung des ästhetischen Urteils in unmittelbarer Anschauung dienen. Die Installationen entziehen sich einer Musealisierung, die wie der "formal criticism" Kunstgeschichte als Lehrmodell zur empirischen Ausdifferenzierung der "ästhetischen Urteilskraft" begreift. Die chronologische museale Hängung von Werken, die dem ästehetischen Urteil standhalten, soll diesen Fortschritt zur Autonomie des ästhetischen Urteils zeigen.

Die kritische Legitimation der Institution Kunstmuseum besteht unter anderem darin, für die Codierung von Werken und Präsentationsformen 'als Kunst' zu sorgen. Eine normative Ästhetik wie die des "formal criricism" ist ein Weg zu dieser Legitimation. Die an nichts anbindbare 'ästhetische Indifferenz' dagegen ist eine Geisteshaltung, die sich an keine paradigmatischen Objektreihen koppeln läßt. **Daniel Buren** mit seinen desemantisierenden Markisenstoffinstallationen, **Robert Barry** mit seinen "Closed Galleries" und **Mel Bochner** mit seinen Installationen berühren von verschiedenen Seiten das Problem eines nicht - beziehungsweise nur begrenzt musealisierbaren Ästhetischen: Die ephemeren Präsentationsformen entziehen sich konservierender Musealisierung ebenso wie normativer Ästhetik.

Am Anfang der Institution Kunstmuseum stand die Suche nach einer positiven Bestimmung des Status von Kunst. Mit einer positiven Bestim-

mung der Frage 'Was ist Kunst?' mußte nachträglich das negative Auswahlkriterium staatlicher Museomsorganisationen legitimiert werden, alle nicht in naturwissenschaftlichen Sammlungen integrierbaren Objekte aus ehemals feudalem und Kirchen-Besitz Kunstmuseen zuzuschlagen.[82] Die Philosophie der Ästhetik hat diesen Legitimationsdiskurs schließlich geliefert. Für die Bildende Kunst ist durch die Ästhetik nicht mehr relevant, daß sie über Ikonographie an literarische oder theologische Bildung anschließbar ist, sondern daß sie in ihren Medien Malerei und Skulptur, in zwei- und dreidimensionalen Präsentationsformen, leistet, was diese Medien zu leisten in der Lage sind: Die Kunst wird selbstbezüglich. Um aber die Setzung von etablierten Präsentationsformen als Aufgabenbereich künstlerischer Arbeit infrage stellen zu können, muß sie auch reflexiv, konzeptuell werden.

Nach der Etablierung des Kunstmuseums ist eine ästhetische Indifferenz betonende, nur selbstbezügliche Kunst als Komplement in den institutionalisierten, die Autonomie der Kunst bislang nur positiv in normativer Ästhetik bestimmenden Kunstdiskurs integrierbar, ohne die Institution Kunstmuseum zu gefährden: Die Institution Kunstmuseum kann sich ohne die Rückbindung an einen ästhetischen und kunsthistorischen Legitimationsdiskurs tragen, allein weil sie dank vorhandener Geldmittel die Räume zur Verfügung stellen kann, in der Künstler ihre Züge legitimationsfrei spielen können. Von einem die Entfunktionalisierung feudaler und kirchlicher Kunstgegenstände legitimierenden "interesselosen Wohlgefallen" zur Legitimationsfreiheit, vom Schönen zur ästhetischen Indifferenz ist es in der Institution Kunst nur ein Schritt - auch wenn dies einen Wechsel zwischen verschiedenen philosophischen Welten, zwischen modernem, wertsetzenden Diskurs und postmoderner, wertindifferenter Diskurs - Dekonstruktion, beinhaltet. Das Museum wird zum nicht ganz leeren Installationsraum, in dem wenige, mehr oder weniger auffällige, auf grössere Abstände gehängte Werke die Frage provozieren:

"Warum geschieht e t w a s und nicht vielmehr n i c h t s ?" [83]

Ein entzeitlichter Werkbegriff und eine fortschrittsorientierte, Zielvorgaben setzende (teleologische) moderne Zeitauffassung paaren sich auf der Seite des "formal criticism" miteinander. Bochner dagegen kombiniert einen verzeitlichten Werkbegriff mit einer antiteleologischen, entzeitlichenden postmodernen Einstellung. Diese Antithese aus zwei Grundmustern der Kombination von Werkauffassung und ästhetischer Einstellung ist leicht in einen spektakelorientierten Kunstbetrieb integrierbar: Wichtig für die Öffentlichkeitsarbeit von Kunstmuseen ist die Kombinierbarkeit beider Auffassungen zu einer spektakulären Antithese.

Barry, Bochner und Buren sichern sich ihre Position in einem spektakelorientierten Kunstbetrieb, der mit Antithesen lediglich spielt um des Spiels willen. Barry, Bochner und Buren nehmen jedoch nicht nur irgendeinen

Platz im Kunstbetrieb ein, sondern reflektieren zugleich ihren Platz. Ihre Arbeiten erfüllen einerseits die Anforderungen des Kunstbetriebs des Anders-Seins um des Anders-Seins willen, und entziehen sich andererseits diesen Anforderungen, indem sie die sich jedem ästhetischen Diskurs entziehende *"l'immanence des formes"* thematisieren.[84] Zwischen Formimmanenz und 'Spektakel-Organisation' mag es Koinzidenzen geben, dennoch bleibt eine Differenz: Die Werke verhalten sich indifferent zu ihrem Kontext, obwohl sie ihre Präsentationsformen gerade aus diesem Kontext beziehen oder sogar diesem entnehmen. Es ist eine Indifferenz gegenüber den Vorcodierungen, durch die Räume die Bedeutung von Ausstellungsräumen erhalten. Dieser Indifferenz auf semantischer Ebene stehen formale Bezüge - Durchdringungen zwischen Werkform und Raumform bis zur Identität beider (leere Ausstellungsräume als Ausstellung von **Yves Klein** und Barry[85]) - gegenüber. Da die Form eines Ausstellungsraumes nicht schon die Funktion Kunst symbolisiert, sondern eine multifunktionale Leerform ist, stellen nicht-artistische Durchdringungen zwischen Werkform und Raumform für sich noch keinen semantischen Bezug zur Institution Kunst her.

Während **Art&Language, Victor Burgin, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, John Stezaker** und **Lawrence Weiner** mit einer dynamischen Komplexierung und Entkomplexierung der Semantik arbeiten, zielen die Installationen von Bochner, Buren und die "Gallery Pieces" von Barry (1969-73) einseitig in Richtung auf Entkomplexierung der Semantik beziehungsweise Desemantisierung zugunsten der *"l'immanence des formes."*

Bochner muß mit seinem intendierten 'Konzept überhaupt' versuchen, werkbezogene Konzepte zu finden, die vom Rezipienten der Realisation nicht eindeutig rekonstruierbar sind. Die "Grenze" jeder durch irgendeine Rekonstruktion geschaffenen "Welt" wird für den Rezipienten an der unüberschreitbaren "Grenze" zwischen selbst geschaffener "Vorstellung" vom Werk durch Rekonstruktion und den Werkformen erkennbar, die sich der Rekonstruktion entziehen oder sie als eine unter vielen Möglichkeiten relativieren. Deshalb verstrickt Bochner nach "Theory of Painting" den Rezipienten in quasi-serielle, vielteilige und nicht mit einem Blick erfaßbare Werkstrukturen, deren Serialität nicht eindeutig beziehungsweise auf vielfältige Weise rekonstruiert werden kann.[86] Die Lücke zwischen zur Rekonstruktion taugenden Seriengrammatiken und der Präsentation einer Auswahl von wenigen Varianten, die Vertreter dieser oder jener Serie sein könnten, soll bei Bochner der Rezipient nicht füllen können. Die Präsentation verweist, indem sie nur scheinbar auf Anderes, hinter ihr Liegendes verweist, auf ihre räumlich-visuelle Präsenz: Das Andere bleibt in unaussprechbarer Ferne, wodurch das So-Sein des Präsenten in die Nähe rückt. Zwischen dem "philosophischen Ich", das Seriengrammatiken zu generieren in der Lage ist, und dem "psychologischen Ich", das die "Vorstellung" der realisierten Instal-

lation benötigt, besteht bei Bochners Installationen ab 1972 eine Differenz, durch die das 'Nichts', die ästhetische Indifferenz, als der "ausdehnungslose Punkt", in den alle "Projektionen" zusammenfallen, hindurchschimmert: Die Differenz zwischen Serienlogik und Realisation, zwischen "philosophischem" und "psychologischem Ich", ist die "gap", an der erkennbar wird, *"that something slips through."*

5.2. Sol LeWitt

5.2.1. "Structures" mit "Open Cubes", ab 1965

1965 entstanden die ersten modularen Strukturen von Sol LeWitt. Als Module wurden von LeWitt - doch dies nur als vorläufige Beschreibung - offene Kuben und Gitter mit quadratischem Raster verwendet.

"Floor Structure" (Abb.13)[87] von 1965 besteht aus einem Skelett, das aus schwarz bemaltem Holz mit quadratischem Querschnitt zusammengesetzt ist. Zu beschreiben wäre das Stück leicht als aus einem Sockel mit zwei offenen Kuben bestehend, der ein Gitter aus neun Quadraten trägt. Dann wäre das Werk aus zwei verschiedenen Basiselementen, aus offenen Kuben und quadratischen Einzelrahmen, zusammengesetzt. Die Reduktion auf Einzelelemente liesse sich noch weiter treiben, wenn man sich auch den Sockel als aus quadratischen Einzelrahmen kombiniert vorstellt. Das Resultat würde an vielen Stellen längsseits sich berührende Vierkantstäbe aufzeigen. Da aber jeder der Stäbe so lang ist, wie es für die Fertigung günstig war, entspricht der Einfachheit der Gesamtform nicht ein Konzept, das auf eine Realisation mit möglichst wenigen Basiselementen abgestimmt wäre. Das einzig konstante Basiselement sind die quadratischen Zwischenräume, die die Vierkantstäbe ausgrenzen.

Im selben Jahr wie "Floor Sculpture" entstand die erste Version von "Modular Wall Piece" (Abb.14)[88]. Dieses Werk könnte als Gitter aus fünf horizontal gereihten Quadraten und einem auf dem rechten Quadrat angebrachten offenen Kubus beschrieben werden. Doch müßte dann tatsächlich ein offener Kubus auf einem Gitter angebracht worden sein. An der Stelle, wo der Kubus das Gitter berührt, müßten dann zwei Vierkantstäbe übereinander vorfindbar sein. Da dies nicht so ist, liegen andere Leseweisen nahe: Ein Kubus erscheint rechts neben einem Gitter aus vier Quadraten. Eine weitere Lesemöglichkeit ist, von einem Wandgitter aus fünf Quadraten und einem offenen Kubus auszugehen, dem auf einer Seite vier Stäbe fehlen. Alle diese Leseweisen haben jedoch einen 'Fehler': Sie binden die viele Teile addierende Komposition zu zwei Komplexen zusammen. Diese Komplexe erlauben es, die präsentierte Addition konstanter Zwischenräume, die durch verschieden lange Balken ausgegrenzt werden, als Körper (bzw. Kuben) und Flächen (bzw. Quadrate) zu lesen. Körper- und Flächenvorstellungen dienen hier als Sehmuster zur Erleichterung der Orientierung, da sie die Komplexität von Sinnesdaten reduzieren.

Dem Aufbau des Werkes aus konstanten Zwischenräumen wird eine Leseweise gerecht, die es in eine Reihe aus f ü n f quadratischen Zwischen-

räumen und weitere f ü n f , im Winkel von 90° zueinander angeordnete quadratische Zwischenräume derselben Größe gliedert. Diese Leseweise läßt aber die Vereinfachung der Wahrnehmung vermissen, wie sie mit Hilfe von Sehmustern möglich ist.

Durch die Rekonstruktion der einfachsten Grundeinheit wird erkennbar, das bei "Modular Wall Piece" in zwei verschiedenen räumlichen Anordnungen die identische Anzahl von identischen, nichtmateriellen Grundelementen kombiniert wird. Der abstrakte Zusammenhang zweier verschiedener Darstellungsweisen derselben Zahlbedeutung - nämlich "5" - steht offensichtlic in keinem Zusammenhang zur wahrnehmungspsychologisch erklärbaren Reduktion der visuellen Komplexität durch drei- (Kubus) und zweidimensionale (Quadrate) Sehmuster.[89] Dieses 'Nebeneinander' von wahrnehmungserleichternder (Sehmuster) und vom Sinneseindruck abstrahierender Reduktion (numerische Identität) läßt hinter dem werkbezogenen Konzept ein 'Konzept überhaupt' einer unaufhebbaren Differenz zwischen Sinnesreizen und Denkmöglichkeiten vermuten, das Hegels Konzept vom 'ästhetischen Gegenstand' als "sinnlichem Scheinen der Idee"[90] widerspricht.

Ein Vergleich mit **Carl Andrés** "Equivalent Series" (1966) erleichtert es, zu zeigen, daß und wie LeWitt in noch minimalistischem Kleid konzeptuell vorgeht. André setzt 1966 auf dem Boden eines Raumes in der New Yorker Tibor de Nagy Gallery auf acht verschiedene Weisen je 120 Feuersteine zusammen.[91] Die Kombinationsregeln der Feuersteine, die in allen Varianten befolgt werden, sind:

- Die Steine werden liegend nebeneinander gesetzt.
- Die Steine werden so nebeneinandergesetzt, daß sie sich immer über ihre ganze Längs-, Schmal-, Ober- oder Unterseite miteinander berühren.
- Es werden immer zwei Steinreihen übereinander gesetzt.

In der Rezeption von LeWitts Arbeiten ist eine Trennung der vom Material abstrahierenden Rekonstruktion mittels konstanter Zwischenräume und der Rekonstruktion der materialen Kombination von Vierkantstäben naheliegend. In LeWitts Arbeiten ist eine doppelte Rekonstruktion einer mentalen Syntax aus Sequenzen konstanter Zwischenräume und einer materialen Syntax aus verschieden langen Vierkantstäben offensichtlich Teil des werkbezogenen Konzeptes und des 'Konzeptes überhaupt'. Bei André dagegen wäre es nicht erkenntnisfördernd, materiale und mentale Syntax zu trennen. Durch den Wechsel von der Reihung eines materialen Grundelementes - die Feuersteine in Andrés "Equivalent Series" - zur Reihung eines immateriellen Grundelementes - den quadratischen Zwischenräumen - zeigen LeWitts "Structures" mit "Open Cubes" an, daß es einer doppelten Rekonstruktion zweier Grammatiken bedarf: André ändert in den Varianten mit je 120 Elementen nur die Länge und Anzahl der Reihen, nicht die Kombinationsweise der Ziegelsteine, während LeWitt in "Modular Wall Piece" fünf konstante Elemente in zwei verschiedenen Kombinationsweisen

zeigt. LeWitts Differenz zwischen materialer und mentaler Syntax steht Andrés Identität gegenüber. Mit diesem Unterschied zwischen André und LeWitt ist zugleich ein Unterschied zwischen Minimal und Conceptual Art konkretisiert: Unmittelbare Identitäten zwischen Ordnung und Materialität der Minimal Art werden von Reflexion provozierenden Differenzen der Konzeptuellen Kunst abgelöst.

LeWitt hat 1965 in schwarz[92] und 1969/70 in weiß[93] Bodenskulpturen aus fünf offenen Kuben in einer Reihe beziehungsweise aus 26 konstanten Zwischenräumen im Winkel von 90° anfertigen lassen. Die Versionen aus Stahl mit eingebranntem weißem Emaille sind so ausgeführt worden, daß jetzt auch die materiale Syntax aus konstanten Einzelelementen besteht: Kleine Kuben von konstanter Größe besitzen Zapfen zur Kombination mit Vierkantstangen konstanter Länge. Die Kuben müssen für drei oder vier Stangen Zapfen aufweisen. Es gibt also zwei verschiedene Kuben-Typen und einen Vierkantstangen-Typ. Den konstanten Zwischenräumen als einziges Element der mentalen Syntax stehen bei der Bodenskulptur aus einer Kubenreihe drei von insgesamt fünf verschiedenen Elementen der materialen Syntax gegenüber.

Für die materiale Syntax der Skulpturen von 1969, die 1970 im Pasadena Art Museum[94] ausgestellt wurden, sind folgende Basis-Elemente selektiert worden:

- Vierkantstangen konstanter Länge und Dicke,
- drei Gelenkstücke für drei bis fünf Stangen.

Die Kombinationskriterien sind bereits mit den Gelenkformen und der konstanten Stangenlänge gegeben: Die Gelenkstücke erlauben ein Anstecken der konstanten Vierkantstangen im Winkel von 0° beziehungsweise 180° oder 90°.

Das Basiselement der mentalen Syntax ist:

- ein offener Kubus aus einer Kombination von sechs quadratischen Zwischenräumen gleicher Größe.

Das Kombinationskriterium der mentalen Syntax ist:

- Die offenen Kuben können nur so aneinandergereiht oder gestapelt werden, daß von jedem Kubus sich eine oder mehrere ganze Seitenflächen mit anderen Kuben 'berühren'.[95]

Die mentale Syntax reduziert die vier (von insgesamt fünf in Pasadena angewandten) Basiselemente der materialen Syntax auf eines. Die materiale Kombination von Gelenken mit Stangen in zwei verschiedenen Winkeln wird in der mentalen Syntax auf das eine Kombinationskriterium der Aneinanderfügung offener Kuben durch 'Berührung' ganzer Seiten reduziert. Das Wort 'Berührung' ist hier nur im übertragenen Sinne zu verstehen - natürlich wird hier nicht behauptet, daß sich immaterielle Zwischenräume berühren, obwohl eine Berührung mindestens zwei materielle Teile voraussetzt. Immaterielle Zwischenräume berühren sich nicht, sondern werden, wenn sie räumlich denselben Platz einnehmen, identisch beziehungsweise fallen zu

einem Zwischenraum zusammen. Der Ort dieses einen Zwischenraums kann in der mentalen Syntax jedoch von zwei verschiedenen offenen Kuben aus bestimmt werden. Aus dieser doppelten Bestimmbarkeit ergibt sich die Vorstellung eines doppelten Zwischenraums, der jedoch von einer Vierkant-Gelenkstück-Kombination ausgegrenzt wird.

Die mentale Syntax ist in die materiale Syntax auf folgende Weise übersetzbar:

- Die Kubenkanten werden als Vierkantstangen materialisiert.
- Wo zwei Kanten aneinanderstoßen, werden sie behandelt, als würden sie zu einer Kante verschmelzen.
- Die Kubenecken werden durch Gelenkstücke gebildet.
- Wo zwei Ecken aufeinanderstoßen, werden sie behandelt, als würden sie zu einer Ecke verschmelzen.

Es gibt 'Identitäten und Differenzen' zwischen

- der materialen und der mentalen Syntax,
- der mentalen Syntax aus offenen Kuben und dem zur Reduktion der Reizvielfalt naheliegenden Sehmuster Kubus.

Wichtig ist der Plural 'Identitäten', der anzeigt, daß sich über die Koordination der drei Ebenen Optisches, Materiales und Mentales bei LeWitts "Structures" mit "Open Cubes" nicht eine letzte, alle anderen Koordinationen in sich vereinigende 'Identität' finden läßt. Zerfällt die eine, erste und letzte 'Identität' in 'Identitäten', dann wird die 'Differenz' zum ersten und letzten. Über den Nicht-Ursprung einer unaufhebbaren 'Differenz' lassen sich beliebig viele 'Identitäten', beliebig viele "Structures" und beliebig viele Varianten von "Structures" konstruieren, da alle Konstruktionsmöglichkeiten offen bleiben. Plurale Identitäten sind auf unvermittelbare Differenzen - mit Derrida auf "Spuren" ohne Ursprung[96] - zurückführbar.

Mit den offenen Kuben hat LeWitt eine Lösung gefunden, mit der bei Kubenreihen das Problem entfällt, ob angrenzende Kubenflächen verdoppelt, nur einfach oder wegen Unsichtbarkeit nicht ausgeführt werden sollen. Der Außenkontur und die Plastizität des Gesamtvolumens hätten bei Kombinationen voller Kuben eine wichtige Rolle gespielt - siehe **Mel Bochners** Fotosequenzen mit Kartonkubenvariationen von 1965-66 (Abb.2).[96] LeWitt verlagert das Gewicht auf die Binnenstruktur der Skulptur: Serien sich optisch mehrfach überschneidender Stangen, deren Anordnung sich durchdringende horizontale und vertikale Raster bestimmen.

LeWitt verhält sich zu dem in der modernen Skulptur - zum Beispiel bei **Henry Moore** und **Barbara Hepworth** - geläufigen Thema der gleichwertigen Behandlung von plastischen und nichtplastischen Volumina indifferent: Das Ausbalancieren von Masse und Hohlraum wird von konstanten seriellen Kombinationskriterien abgelöst und die Wahl von zu realisierenden Kombinationsmöglichkeiten hängt nicht davon ab, aus welchem Blickwinkel sich wie viele Vierkantstangen überschneiden. Die optische Wirkung ist ein Moment unter anderen, nicht das Ziel plastischer Gestaltung. Was plastische Gestaltung heißen könnte, löst LeWitt in drei Faktoren auf:

- die optische Wirkung,
- die materiale Syntax,
- die mentale Syntax.

An Stelle einer idealen Vermittlung dieser drei Faktoren in einer idealen "Structure" präsentiert LeWitt seit 1965 laufend neue "Open Cubes"-Varianten in wechselnden Größen. Nur aus pragmatischen Gründen - der begrenzten Größe von Ausstellungsräumen und des Ausführungsaufwandes wegen - ergibt sich, daß bei vielteiligen "Structures" die "Open Cubes" nicht so groß realisiert werden können wie bei "Structures" mit wenigen "Open Cubes".

Daß LeWitt seit "the end of 1965" die "Structures" mit immergleicher Farbe und konstantem Proportionsverhältnis zwischen Stangen und Zwischenräumen ausführt, zeigt lediglich, daß die optische Wirkung nicht völlig vernachlässigt wird, keineswegs aber, daß das Optische als Vermittlungsebene zwischen Materiellem und Mentalem zu verstehen wäre:

"As with the white color, the 8,5:1 ratio was an arbitrary decision, but once it had been decided upon, it was always used."[98]

Würde LeWitt einen 'ästhetischen Gegenstand' beispielhaft vorführen wollen, dann müßte er die Offenheit von Konstruktionsmöglichkeiten aufgeben und eine positiv bestimmbare 'Identität' an Stelle von 'Identitäten und Differenzen' in der Werkform anzeigen. "Structure" ist bei ihm jedoch wertfrei "Structure" beziehungsweise beinhaltet immer schon den Plural "Structures", da ihr keine paradigmatische, Alternativen ausschließende Rolle zukommt.

5.2.2. "Serial Project No.1 (A B C D)", 1966

5.2.2.1. Syntax

"Serielle Projekte" nennt LeWitt Werkserien, bei denen plastische Varianten entweder aus geschlossenen Systemen deduziert oder mit offenen, aus der Praxis entwickelten, von Variante zu Variante ausdifferenzierten Regeln, induktiv gewonnen worden sind. Einige geschlossene Systeme hat LeWitt in Texten oder Diagrammen expliziert.[99] Beispiel einer Serie mit offenem System sind die "Cube Structures based on Five Modules" (1971-74).[100] Für diese wie für alle anderen offenen Systeme gibt es von LeWitt keine Aposteriori-Explikationen der im Laufe der Variation erarbeiteten Regeln. Die induktiven Serien, bei denen sich nachträglich ein geschlossenes Regelsystem angeben liesse, aus dem alle Varianten entwickelt worden sein könnten, sind von deduktiven, nichtexplizierten Serien nicht zu unterscheiden. Da deduktive Serien auch ohne Explikation des Konzeptes und unvollständig in Teilrealisationen weniger Varianten präsentiert und induktive Serien nachträglich resystematisiert werden, indem ihnen ein deduktives Konzept unterlegt wird, das sich nach induktiven Experimenten ergab, und dieses Konzept in Form von Variantendiagrammen und Kurzbeschreibungen Teil der Präsentation werden kann, läßt es LeWitt auf Bereiche ankommen, in dem de- und induktive Relationen zwischen Serienkonzept und Präsentation nicht zu unterscheiden sind.

Eine Anfangsidee kann bereits Möglichkeiten der Kombination von Elementen enthalten, die sich mit einem geschlossenen System erschöpfend ausloten lassen, da alle Varianten realisier- und gemeinsam in einer Installation präsentierbar sind. In solchen Installationen zeigt LeWitt die Varianten in Reihen mit geregelten Modifikationen, nicht in willkürlicher Reihenfolge. Die Varianten der "Cube Structures based on Five Modules", einer offenen Serie, sind nur als Einzelwerke präsentiert worden.

Von den "Variations der Incomplete Open Cubes" (Abb.16)[101], einem in ein geschlossenes Variationssystem überführten, induktiv entwickelten Konzept[102] dagegen gibt es große plastische Ausführungen, die vereinzelt präsentiert werden[103], und kleine plastische Ausführungen, von denen 122 Varianten auf einem gerasterten (182 Quadrate) 'Tisch' aufgestellt und an den Wänden Fotos der plastischen Ausführung und isometrische Zeichnungen derselben Varianten aufgehängt sind. Der Seriencharakter wird in der Installation "All Variations of Incomplete Open Cubes" (Abb.16a) durch die Multimedia-Präsentation in der Verdreifachung überbetont, und in der Überbetonung der identischen Seriengrammatik werden zugleich die Differenzen der Ausführung in verschiedenen Medien hervorgehoben. Doch die Unterscheidbarkeit von 'Identität' und 'Differenz' führt ins Leere - in eine Leere, die den Aufwand der dreifachen Präsentation einer vielteiligen Serie

nicht zu rechtfertigen scheint - die schiere Vielfalt wird zum Ausdrucksmoment.

Die Basiselemente werden in "Seriellen Projekten" zu "multipart pieces" kombiniert. Die *"series"* mit *"regulated changes"* *"would be read by the viewer in a linear or narrative manner."* Die mit dieser Leseweise feststellbaren *"differences between the parts are the subject of the composition."*[104] Im Unterschied zu **Mel Bochners** Arbeiten ab 1972 läßt LeWitt die Möglichkeit, die Varianten als kausal ableitbar zu verstehen, bestehen. Die "regulated changes" der "Variations of Incomplete Open Cubes" und die nur vage aufeinander beziehbaren Teile von Bochners "Five Intransitives"[105] sind Gegenpole. Der Vielheit von Variationen und Medien in LeWitts Installation der "incomplete open cubes" antwortet Bochner mit einer Komplexierung der Binnenrelationen jeder einzelnen Variante, die den Seriencharakter der ganzen Arbeit sprengen. LeWitts einfachen Binnenformen, der Vielheit der Varianten und komplexen Relationen zwischen den Medien, zwischen 'Tisch' und Wänden, antwortet Bochner in "Five Intransitives" mit einer Vielheit von tatsächlichen und möglichen Binnenformen, wenigen Varianten und einfachen Beziehungen zwischen den Varianten.

Folgende Elemente sind für "Serial Project No.1 (A B C D)" (Abb.15) aus dem Jahre 1966[106] selektiert worden:

- vier quadratische Grundflächen, auf denen 13 x 13 Quadrate ausgegrenzt sind;
- offene oder geschlossene Kuben mit der Länge und Breite von
  - drei Quadraten der Grundflächen, oder
  - einem Quadrat

  und den drei Höhen von
  - drei Quadraten, oder
  - einem Quadrat, oder
  - keinem Quadrat, das heißt so hoch wie die auf dem Boden liegenden Vierkantstangen der offenen Kuben sind.

Diese Elemente werden nach folgenden Regeln kombiniert:

- Auf jeder Grundfläche "A", "B", "C" und "D" werden neun Kuben mit der Länge und Breite von drei Quadraten im Abstand von einem Quadrat voneinander sowie vom Rand plaziert.
- In jedem der Kuben mit der Länge und Breite von drei Quadraten wird ein weiterer Kubus mit der Länge und Breite eines Quadrates eingestellt.
- Der kleine Kubus steht auf dem mittleren der neun Rasterquadrate, die jeder große Kubus beansprucht.
- Offene oder geschlossene kleine Kuben in den festgelegten drei Höhen werden mit großen, offenen oder geschlossenen Kuben in denselben drei Höhen kombiniert.
- Es werden Reihen mit großen Kuben von gleicher Höhe gebildet.
- Auf jeder der Grundflächen gibt es Reihen, auf denen große Kuben in jeder der drei Höhen stehen.

- Die Reihe mit großen und kleinen Kuben mittlerer Höhe ist immer die mittlere von den drei Reihen der Grundfläche.
- Die kleinen Kuben bilden ebenfalls Reihen gleicher Höhe. Die Reihen der kleinen Kuben werden in ihrer Anordnung auf der Grundfläche um 90° zu den Reihen der großen Kuben gedreht.
- Sind die kleinen Kuben gleich hoch oder höher als die großen geschlossenen, so wird in deren obere Seite ein quadratisches Loch geschnitten, durch das die kleinen Kuben passen.
- Die Grundflächen "A" bis "D" werden so einander zugeordnet, daß sich die Seiten berühren, auf denen Reihen hoher kleiner und großer Kuben stehen.[107]

Der Rezipient von "Serial Project No.1 (A B C D)"

- wird mit einer für die unmittelbare Anschauung überkomplexen Vielheit von Elementen[108] konfrontiert;
- kann die materiale Syntax vollständig rekonstruieren, was relativ umständlich ist, und zu keiner weiteren Erkenntnis führt als zu der, daß es nichts weiter als eine begrenzte Anzahl von Basiselementen und eine Serie von Kombinationsregeln, nach denen variiert wird, gibt;
- kann aber auch die Überkomplexität der unmittelbaren Anschauung nur durch Rekonstruktion einzelner Aspekte der materialen Syntax reduzieren und so die Vielheit simultaner Eindrücke in zusammenhängende Komplexe zerlegen;
- kann als Basiselement der mentalen Syntax einen immateriellen Kubus annehmen. Am simpelsten ist die Vorstellung von Rastern, die den Kubus vertikal und horizontal je drei Mal teilen, also in den Kubus 27 kleine Kuben einbeschreiben (Tatsächlich hat LeWitt in isometrischen Darstellungen von "Serial Project No.1 (A B C D)" und anderen Vorzeichnungen mit einer solchen Rastereinteilung gearbeitet. In der Ausführung legt der Tischraster diese Vorstellung nahe, indem er die Bodenfläche der großen Kuben in 3x3 Quadrate zerlegt.);
- kann von der materialen Syntax auf die Ebene der mentalen Syntax springen, sobald er die materiellen Basiselemente offen-geschlossen und die drei Höhen wahrgenommen hat, und von der mentalen Syntax wieder zu den Einzelheiten der materialen Syntax zurückkehren, um zum Beispiel das Problem der materialen Ausführung der Kombination von großen geschlossenen niederen Kuben mit gleich hohen und höheren kleinen Kuben zu bemerken.

Die neunte, oben als vorletzte genannte Kombinationsweise, die das Problem der einzuschneidenden Oberseiten niederer großer Kuben regelt, ist ein Kompromiß, den die Einstellung höherer schmaler Kuben erfordert. Einerseits ist in der materialen Syntax ein Kompromiß nötig, um alle in der mentalen Syntax generierbaren Varianten ausführen zu können, andererseits ist die mentale Syntax zur Rekonstruktion der existenten, aber nicht sichtbaren Teile der materialen Syntax hilfreich - die kleinen Kuben, die

niederer sind als die großen geschlossenen, sind unsichtbar:

"When SERIAL PROJECT NO.1 (ABCD) was done, some of the pieces in parts C&D (outside closed) contained elements not seen but implied by the logic of the piece..." [109]

"Serial Project No.1" fügt dem Verhältnis zwischen mentaler und materialer Syntax der "Structures" mit "Open Cubes" nichts Neues hinzu, außer daß die Verflechtungen zwischen mentaler und materialer Syntax komplexer werden. Durch die Verflechtungen wird noch deutlicher, daß keine Vermittlung von Materialem und Mentalem angestrebt wird: Auch die komplexeste Relationierung von Materialem mit Mentalem erzeugt nur Kompromisse, läßt aber kein neues Drittes entstehen. LeWitt verschärft in "Serial Project No.1 (A B C D)" nur den Eindruck eines 'Nebeneinander' von einem chaotischen optischen Gesamteindruck, einer zu großen Menge an Regeln auf materialer Ebene (siehe oben) und einer relativ simplen mentalen Auflösungsmöglichkeit der materialen Vielheit, aus der sich kaum eine Hilfe für eine Gliederung des optischen Chaos in Abschnitte beziehungsweise Blickfolgen ergibt. Optische Wirkung, materiale und mentale Syntax existieren also trotz aller Querbeziehungen 'Nebeneinander', weil sich aus den Querbeziehungen keine besondere Qualität ergibt - außer der negativen Qualität des Kompromisses und der Indifferenz.

5.2.2.2. Abstrakte Skulptur in Europa und Amerika

Der amerikanische Minimal-Artist **Donald Judd** hat 1963 in einer Bleistiftzeichnung ein Konzept für eine dreidimensionale Arbeit festgehalten[110], das 1964 als Prototyp aus rotlackiertem Holz und ab 1965 in verschiedenen Ausführungen, zum Beispiel aus galvanisiertem Eisen, ausgeführt wurde.[111] In der Konzeptzeichnung wird die Größe der Abstände zwischen konvexen Körpern und Leerräumen in Zahlenverhältnissen ausgedrückt. Die Progression des Abstandes um 0,5 verläuft bei den konvexen Körpern von links nach rechts von "3" bis "4,5" und bei den Leerräumen von rechts nach links von "3" bis "4".

Die regelmäßig ab- beziehungsweise zunehmenden Abstände erlauben, die Arbeit als Ausschnitt aus einer begrenzt nach rechts und links fortsetzbaren Reihe zu verstehen.[112] Die Skulptur hat einerseits eine Ordnung, die auf eine mögliche größere Skulptur verweist, andererseits ist sie ein leicht überblickbarer Körper. Durch die Einfachheit der Ordnung und die geringe Anzahl ausgeführter Elemente ist eine besondere Aufmerksamkeit für die Beziehung zwischen syntaktischer Struktur und unmittelbarer Anschauung im Unterschied zu LeWitts "Serial Project No.1 (A B C D)" (Abb.15) nicht erforderlich.

Der Schweizer **Max Bill** realiserte in "Einheit aus drei gleichen Volumen" (1961-66)[113] eine einfache Konstruktion, durch die verblüffend vielfältige, aber nicht überkomplexe optische Eindrücke möglich sind. Die in ihrer Einfachheit unmittelbar einsichtige Konstruktion und die komplexen "Rezeptivbilder"[114] stehen in einer Beziehung zueinander, die **Jack Burnham** so erklärt hat:

"...these [visual] ambiguities are aesthetically valid if the viewer first feels that he understands the form and its construction - but then realizes its G e s t a l t is more complicated than the first supposed. Initial simplicity is necessary to evoke this 'poetic inclusion'. If this is prevented by the overcomplicatedness of a configuration, a sculpture readily loses its power as a strong aesthetic statement - no matter how logical or unique it may be as a mathematical statement." [115]

Der Titel "Einheit aus drei gleichen Volumen" enthält bereits ein Programm: Die materielle Seite besteht aus drei identischen Einheiten: Körper aus identischen Volumen (und identischem Material). Dieser materiellen Identität antwortet eine optische Disidentität dank verschiedener Richtungen und Verbindungen: Materielle Identität und optische Disidentität sind bei Bills Skulptur im anschauungsgesättigten mentalen "Rezeptivbild", im "ästhetischen Gegenstand" (der per definitionem ein rezeptiver ist) miteinander zu einer höheren "Einheit" vermittelbar. Die Konstruktionsidee sinnlich anschaulich zu machen und gleichzeitig die Vielfalt der optischen Wirkung

durch die leichte Rekonstruierbarkeit der Idee strukturierbar zu machen, ist Bills Ansatz, der mit Hegels Auffassung vom "ästhetischen Gegenstand" als "sinnlichem Scheinen der Idee"[116] übereinstimmt.

Dieser ästhetischen Einstellung europäischer Konkreter Kunst widersprechen die erwähnten amerikanischen Arbeiten von **Donald Judd** und **Sol LeWitt**. Gegenüber dem europäischen Ideal ist Judds Werk unterkomplex und LeWitts "Serial Project No.1" überkomplex. Judd hat die Differenz zur europäischen abstrakten Kunst so erläutert:

"European art had to represent a space and its contents as well as have sufficient unity and aesthetic interest. Abstract painting before 1946 and most subsequent painting kept the representational subordination of the whole to its parts."[117]

'The order [of minimalism] is not rationalistic and underlying but is simply order, like that of continuity, one thing after another."[118]

"Part-by-part structure can't be too simple or too complicated. It has to seem orderly."[119]

Mit dem letzten Satz meint Judd, daß eine "part-by-part structure" zuerst "geordnet" ("orderly") erscheint, bevor ihr Ordnungscharakter - "too simple" oder "too complicated" - bewußt wird.[120] Bills Vermittlung von Einfachem mit Komplexem hebt die "part-by-part-structure" "aus drei gleichen Volumen" in einer übergeordneten "Einheit" auf, während Judd die Möglichkeit zur mentalen Vermittlung optischer Vielfalt durch Strukturen, deren Erscheinung "too simple" oder "too complicated" ist, ausklammern will.

Die unterkomplexe Struktur von Judds Skulptur ist bereits in **Paul Klees** Untersuchungen einer visuellen Grammatik zu finden. Judds fortschreitender Progression entspricht folgende Reihenstruktur Klees[121]:

I + I + I + | I + I + I + I + | I + I + I + I + I + | etc.

3 Einheiten 4 Einheiten 5 Einheiten als Gliederungscharakter

Judds serielle Komposition entspricht nicht Klees Ideal einer unteilbaren organischen Ganzheit.[122] Für Klees Intention einer Synthese aus Teilen zu einer Ganzheit - oder mit Judds oben zitierten Worten: Der Synthese einer "part-by-part structure" zu einer organischen "sufficient unity" ist Judds Durchdringung zweier entgegengesetzter "dividueller Strukturen"[123] "too simple". In Judds Werk kann die visuell relativ unmittelbar anschauliche Ordnung mit einer mentalen Syntax, wie sie Klees Zahlenreihe bietet, rekonstruiert werden.[124] Das Resultat dieser Rekonstruktion bestätigt nur die Einfachheit der optischen "Gestalt". Die Struktur erscheint trotz Progres-

sion additiv ("part-by-part") und damit auf mechanische Weise "orderly". Klees Ziel einer organischen Einheit steht eine anorganische, additive Struktur gegenüber. Neue Informationen aus der Rekonstruktion einer solchen Ordnung können sich jedoch daraus ergeben, daß
- wie in der erwähnten Skulptur von Max Bill mit einer einfachen Konstruktion eine für diese Einfachheit überraschend komplexe Wirkung korrespondiert, die "aesthetic interest" verdient;
- wie in "Serial Project No.1 (A B C D)" von LeWitt die überkomplexe visuelle Anschauung schrittweise durch die Komplexität reduzierende Vorstellungsbilder bewältigbar wird.

Die mentale Rekonstruierbarkeit des werkbezogenen Konzepts und die Wirkung der Präsentation können auf folgende Weise aufeinander bezogen werden:

	Rezeption der Präsentation	Konzept
"too simple":	1 2	1 3
"too complicated":	3 4	2 4

Beispiele für 1,2,3,4:
1 = Judd - o.T., 1964
2 = LeWitt - Einige "Structures" mit "Open Cubes", 1965
3 = Bill - Einheit aus drei gleichen Volumen, 1961-66
4 = LeWitt - Serial Project No.1 (A B C D), 1966

Judds Werk impliziert die Möglichkeit 1 und Bills Skulptur die Möglichkeit 3.[125] LeWitts "Serial Project No.1 (A B C D)" legt auf der Ebene der materialen Syntax 4 nahe, während die beiden in Abschnitt 5.2.1. besprochenen "Structures" mit "Open Cubes" von 1965/6 (Abb.13,14) die Ebene 2 nahelegen: Sie sind optisch leicht auflösbar, wodurch die Raffinesse der mentalen Syntax verdeckt wird. LeWitts vielfältiges Oeuvre stellt jede Option für nur eines der ästhetischen Ideale - für 1, 2, 3 oder 4 - in Frage. Die Möglichkeiten der Rezeption ergeben sich, ohne daß - im Unterschied zum europäischen ästhetischen Ideal und zur Minimal Art - eine bestimmte Rezeption intendiert wäre:

"Once out of his hand the artist has no control over the way a viewer will perceive the work. Different people will understand the same thing in a different way...Once given physical reality by the artist the work is open to the perception of all, including the artist."[126]

Der Verzicht auf ein werkextern vorformuliertes ästhetisches Postulat im Sinne von 1, 2, 3 oder 4 ist werkintern von Mel Bochner in "Theory of Painting" nicht nur praktiziert, sondern thematisiert worden.[127] Sol LeWitt und Mel Bochner gemeinsam ist der Standpunkt, künstlerische Arbeit zwar nach wie vor - im Unterschied zu **Joseph Kosuth** und **Art&Language** - auf einen 'ästhetischen Gegenstand' zu konzentrieren, innerhalb des Ästhetischen aber normative Einstellungen an Indifferenz abgleiten zu lassen.[128] Im Unterschied zu Art&Language, die zwar ebenfalls gegen normative Kunsttheorien vorgehen, dies aber durch ein theoretisches Position-Beziehen tun, entweichen Bochner und LeWitt greifbaren Positionen. Das "Filmische"[129] ermöglicht nicht nur ein Gleiten des Blicks zwischen "multipart pieces", sondern auch ein Gleiten zwischen sich bislang ausschließenden 'ästhetischen Gegenständen'.

5.2.2.3. "Paragraphs on Conceptual Art", 1967

5.2.2.3.1. Das 'Konzept überhaupt' und 'werkbezogene Konzepte'

LeWitts Artikel "Paragraphs on Conceptual Art", der Juni 1967 im Artforum publiziert wurde[130], ist nach **Henry Flynts** "Concept Art"[131] der zweite Grundsatzartikel zur Konzeptuellen Kunst. Weitgehend unbeachtet blieb allerdings, daß die Textproduktion der späteren Art&Language-Mitglieder **Terry Atkinson** und **Michael Baldwin** bereits 1966 begann und die ersten Texteditionen mit Auflagen zwischen 50 und 200 1967 datiert sind.[132] Außerdem wurde Michael Baldwins 1966 geschriebenes Manuskript "Remarks on Air-Conditioning" November 1967 im "Arts Magazine" publiziert[133] und in New Yorker Künstlerkreisen gelesen. Ein Vergleich dieses Artikels mit den wesentlich bekannteren "Paragraphs" von LeWitt zeigt, daß die Gegenpositionen innerhalb Konzeptueller Kunst zwischen einer an Präsentationsformen und einer an Fragen der Definition von Kunst orientierten künstlerischen Arbeit bereits 1967 greifbar sind. Baldwin nutzt das Beispiel einer Klimaanlage, um methodische Fragen aufzuwerfen, die bislang bei der Codierung von Objekten und Installationen 'als Kunst' außer acht gelassen wurden. Atkinson und Baldwin haben mit ihren Texten gezeigt, daß eine abstraktionsfähige künstlerische Arbeitsform nötig ist, über die sich der Zusammenhang von Institutionalisierung und Restriktion künstlerischer Arbeit im Kunstbereich hinterfragen läßt. Für Atkinson, Baldwin und später für **Art&Language** sind Diskurse das Resultat künstlerischer Arbeit, während für LeWitt theoretische Überlegungen nur ein Randgebiet seiner künstlerischen Tätigkeit sind. LeWitt begnügt sich damit, bei kunsttheoretischen Fragen nur die Richtung anzuzeigen, in die die Arbeiten aus künstlerischer Sicht weisen[134], während Atkinson/Baldwin und schließlich die Künstlergruppe Art&Language die theoretischen Fragen auszudiskutieren versuchen. Die theoretische Arbeit von LeWitt hat ein Behelfsdasein als Propädeutikum für eine konsequente Werkproduktion, während Art&Language dieses Behelfsdasein von Theorie in künstlerischer Arbeit kritisiert.

LeWitt definiert "perception" so:

"I use the word 'perception' to mean the apprehension of the sense data, the objective understanding of the idea and simultaneously a subjective interpretation of both." [135]

Es bietet sich an,
- die *"Sinneserfahrung"* als wahrnehmungspsychologisches Problem der Rezeption der Präsentation,
- das *"objektive Verstehen einer Idee"* als Rekonstruktion der Syntax einer seriellen Struktur, die das 'werkbezogene Konzept' konstituiert, und
- die *"subjektive Deutung"* als Bezug, den ein 'Konzept überhaupt' zwischen

sinnlichen Wahrnehmungserlebnissen und intellektueller Rekonstruktion der Kombinationsweise herstellt,
zu verstehen. Über die Auffassung des Verhältnisses zwischen *"objective understanding of the idea"* und *"subjective interpretation"* gibt folgende Äußerung von LeWitt Aufschluß:

"Conceptual art is not necessary logical. The logic of a piece or series of pieces is a device that is used at time only to be ruined. Logic may be used to camouflage the real intent of the artist, to lull the viewer into the belief that he understands the work, or to infer a paradoxical situation (such as logic vs. illogic)...
[Anm.:] Some ideas are logical in conception and illogical perceptually." [136]

Bei LeWitts "Structures" mit "Open Cubes" (Abb.13,14) und dem "Serial Project No.1 (A B C D)" (Abb.15) ist die materiale Syntax "logical" rekonstruierbar. Eine "apprehension of the sense data" erscheint so lange "illogical" , wie die Vielfalt der Sinnesreize von einer mentalen Syntax nicht durch Vorstellungsbilder reduziert wird. Bei den "Structures" mit orthogonalen Balken gleicher Länge ist der "Open Cube" ein solches Vorstellungsbild. Mit LeWitts Äußerungen in "Paragraphs on Conceptual Art" ist die Vergegenwärtigung der Werke als "subjective" beziehungsweise synthetisch a priori zu verstehen, wenn es sich um Vorstellungsbilder und nicht um mathematische Formeln zur rein analytischen Generierung von Varianten handelt.

Analytische Rekonstruktionen der materialen und der mentalen Syntax müssen als "objective" bezeichnet werden.

Bei der Rekonstruktion der materialen Syntax ist eine instrumentelle Vernunft entscheidend, die ein operationales Handeln bei Ausführungen zu leiten in der Lage wäre. Die Reduktion von Bauteilen durch Stecksysteme bei den 1970 im Pasadena Art Museum ausgestellten "Structures" mit "Open Cubes" und die Notlösungen bei der Ausführung des "Serial Project No.1 (A B C D)" gehören zu diesem Problembereich.

Die Erörterung von "Modular Wall Piece" (Abb.14) hat ergeben, daß sich hinter zwei verschiedenen räumlichen Darstellungen dieselbe Zahlbedeutung verbirgt und die Skulptur als Darstellung der Tautologie 5 = 5 in einem ungewöhnlichen Zeichensystem verstanden werden kann. Dies und bei geschlossenen Systemen die erforderliche mathematische Überprüfung der Vollständigkeit aller Varianten, die LeWitt empirisch ermittelt hat, legen es nahe, in der mentalen Syntax neben synthetisch-aprioretischen Vorstellungsbildern auch einen analytisch-objektiven Teil anzunehmen.

Es ergeben sich folgende Ebenen, die bei der Rezeption von LeWitts Skulpturen eine Rolle spielen:
- Die "apprehension of the sense data" erscheint ohne Reduzierung der Informationsmenge von Sinnesreizen durch Vorstellungsbilder "illogical".

- Das "objektive Verstehen" der materialen Syntax der Kombination dreidimensionaler Körper.
- Die mentale Syntax als synthetisch-aprioretische Ebene der Geometrie, die Vorstellungsbilder zur Reduktion der Menge der Sinnesreize unabhängig von der Rekonstruktion der materialen Syntax liefert.
- Die mathematisch-analytische Seite der mentalen Syntax.[137]

LeWitt erklärt die von ihm intendierte Rezeption mit dem Ausdruck *"paradoxical situation"*. Paradox soll das Verhältnis zwischen rekonstruierbarer Logik des 'werkbezogenen Konzeptes' und der visuellen Erscheinung der Präsentation sein. Ein Rezipient, der sich einbildet, *"that he understands the work"*,
- verharrt entweder bei der Rekonstruktion des 'werkbezogenen Konzeptes', ohne die 'Differenz' zum Wahrgenommenen zu bemerken,
- oder er stellt eine 'Vermittlung' zwischen 'werkbezogenem Konzept' und Wahrnehmung der Präsentation her, ohne die einer solchen Vermittlung zum "sinnlichen Scheinen der Idee" widerstrebenden Momente zu berücksichtigen:

"The serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object..." [138]

Das ästhetische Moment liegt für LeWitt nicht in der Vermittlung von Gegensätzen zur sinnlich faßbaren Identität, sondern in der **Kierkegaard**schen Bestimmung der Differenz von 'Wahl überhaupt' und jeweiliger Wahlmöglichkeit. An die Stelle der 'modernen' Vermittlung zur Identität tritt die 'postmoderne' unüberschreitbare 'Differenz'. Was immer gewählt wird, es ist als spezifische Wahl immer nur negativer Verweis darauf, daß es die 'Wahl überhaupt' gibt.[139] Das nicht positiv bestimmbare 'Konzept überhaupt' transzendiert immer schon jedes werkbezogene Konzept:

"Ik denk bij conceptional aan Kierkegaard; Kierkegaard zegt, dat je om te begrijpen wat geloof is, een blinde sprong moet maken, omdat het niet te begrijpen is. Als je je geen zorgen hoefde te maken over dingen als compositie, ordening, betekenis enzovoorts, dan zou je geest vrij zijn, om iets irrationeels te doen...Ik heb ergens geschreven dat de kunstenaar een ambtenaar wordt. Hij noteert slechts de resultaten van zijn idee en doet dat zo nauwkeurig en zo snel mogelijk en hij probeert niet ze te veranderen of te verbeteren." [140]
"The idea becomes a machine that makes the art." [141]

Der Künstler entwickelt nach LeWitt "ideas" nicht aktiv, sondern sie 'ereignen'[142] sich ihm. Die "ideas" sind ihm in seiner Intuition als für sich Sprechende gegeben. Der Künstler registriert diese 'Gegebenheiten' und

notiert sie:

"The serial artist...functions as a clerk cataloging the result of his premise."[143]

LeWitts 'Konzept überhaupt' entspricht auch 'postmodernen' Vorstellungen, nach denen die Sprache sich in jedem Sprecher aufs Neue spricht.[144] 'Modern' dagegen ist ein selbstbewußter Zeichengebrauch in Sprechakten.
LeWitt beschreibt die "differences" zwischen präsentierten Teilen:

"The differences between the parts are the subjects of the composition. If some parts remain constant it is to punctuate the changes."[145]

Im 'werkbezogenen Konzept' sind die 'Differenzen' angelegt, die 'identisch' in eine Ausführung übersetzt werden. LeWitt setzt sein 'Konzept überhaupt' in künstlerische Arbeit um mittels der 'Differenz von Identität (werkbezogenes Konzept-Ausführung) und Differenz (werkbezogenes Konzept-Wahrnehmung der Ausführung)'[146] beziehungsweise mittels der Differenzen zwischen verschiedenen Ebenen von der optischen Wahrnehmung bis zur mathematischen Rekonstruktion, wie sie oben aufgelistet worden sind.

5.2.2.3.2. Gattunsfragen und "Incomplete Open Cubes",1974

Die Selektion von Basiselementen wie Kubus und Quadrat hat Konsequenzen für die serielle Kombination:

"...the artist would select the basic form and rules that would govern the solution of the problem...The form...becomes the grammar of the total work...This arrangement becomes the end while the form becomes the means."[147]

Die Kombinationsweisen sollten nur mit den Basiselementen durchführbar sein:

"Any idea that is better stated in two dimensions should not be in three dimensions."[148]

Wie immer sich die Kombinationsweise in immateriellen Formeln als "grammar" durch ein "objective understanding of the idea" intensional rekonstruieren läßt, sie bleibt an die Restriktionen durch die extensionalen materiellen Eigenschaften der zu kombinierenden 'Körper' gebunden: Die Übersetzbarkeit der immateriellen Seriengrammatik in materielle Arrangements soll nach LeWitt im Konzept bereits berücksichtigt worden sein. Die "grammar" der Durchdringungen von Linienschraffuren[149] ist nicht mit dreidimensionalen Balken wiederholbar und räumliche Balkenvariationen sind nur mit isometrischen Zeichnungen, als zweidimensionale Repräsentationen des Dreidimensionalen, zu veranschaulichen.
In isometrischen Darstellungen der "Variations of Incomplete Open Cubes" (Abb.16b)[150] hat LeWitt aus der zweidimensionalen Repräsentation plastischer Einheiten eine eigene Variationsform entwickelt. In der Axonometrie, einer Sonderform der Isometrie, werden alle Seiten unverkürzt und im Winkel von 60° zueinander wiedergegeben. In der Strichaxonometrie werden Balken der "Open Cubes" als zweidimensionale Linienmuster wiedergegeben. Aus orthogonalen räumlichen Balkenformationen wird ein Hexagon mit Binnenlinien zwischen allen sechs Ecken.[151] Die unmittelbare optische Auflösung der axonometrischen Strichzeichnungen von "incomplete open cubes" ist von dem zweidimensionalen Sehmuster eines Hexagons mit sternförmiger Binnenzeichnung aus erklärbar, nicht von dreidimensionalen Sehmustern. Die visuelle zweidimensionale Erscheinung der Repräsentation dreidimensionaler Körper löst sich von ihrer referentiellen Zeichenfunktion ab: Sehen und lesen werden zu zwei getrennten Rezeptionsprozessen, die vor demselben Diagramm ablaufen. Diese Trennung ist "visuellen Partituren" vergleichbar, die Klangprozesse ebenso bezeichnen wie sie völlig unabhängig davon anschauliche Eigenschaften besitzen.[152] In der Buchversion der "incomplete open cubes" sind die 122

Varianten in einem Überblick aus axonometrischen Strichzeichnungen auf einer Seite als "Ouverture", die alle folgenden Seiten wie ein Index enthält, zusammengefaßt.

Die 122 Strichzeichnungen werden in dem Überblick auf der ersten Seite in dreizehn horizontalen Zeilen nach der Anzahl der Linien von drei bis elf geordnet und numeriert. Das Buch ist in Abschnitte gegliedert. Jeder Abschnitt enthält alle Varianten mit derselben Anzahl von Linien beziehungsweise Balken. Ein Index, der die Strichzeichnungen mit der identischen Menge von Linien und ihre Numerierung wiederholt, geht Doppelseiten voraus, die links ein Foto einer dreidimensionalen Ausführung nicht erkennbarer Größe (mit der Variantennummer des Index) und rechts eine axonometrische Balkendarstellung zeigen. Zur Darstellung der Vierkantstangen bedarf es in den Balkenzeichnungen pro sichtbarer Kante je einer Linie. Es handelt sich um eine Umrisse durch Linien wiedergebende, Hinterschneidungen berücksichtigende Axonometrie. Die Balkenaxonometrie legt - im Unterschied zur Strichaxonometrie - eine optische Auflösung durch dreidimensionale Sehmuster nahe. Trotz Inkongruenzen zur zentralperspektivischen Darstellung verläuft die optische Auflösung dreidimensional und damit konform zu dem repräsentierten Balken-Körper.

LeWitt verhält sich gegenüber dem Verhältnis von autonom-poetischen (Sehen) und heteronom-referentiellen Zeichenfunktionen (Lesen) indifferent: Es gibt keine Verhältnisse der 'Dominanz', 'Negation', 'Affirmation' oder 'Spannung' zwischen den Zeichenfunktionen, sondern ein 'Nebeneinander': Nur durch die zwei- und dreidimensionale 'Natur' der Präsentationsformen wird die Relationierung von Seh- mit Leseprozessen in plastische Ausführungen, Strich- und Balkenaxonometrien abgewandelt.

Die Parallele bei der Balkenaxonometrie zwischen optischer Auflösung durch dreidimensionale Sehmuster und plastischem Objekt stellt - im Unterschied zur Fotografie - noch keine Schein-Identität zwischen Abbild und Abgebildetem her: Die Axonometrien sind technische Zeichnungen ohne perspektivische Verkürzungen. Die Fotografien neben den Strichaxonometrien sind mechanische Abbilder: LeWitt umgeht nicht referentiell-darstellende Zeichenfunktionen, doch setzt er sie nur im Medium mechanischer Reproduktion ein, nicht im Medium der Zeichnung: Mimesis des Plastischen durch künstlerisches Handwerk (perspektivische Verkürzung, Materialität von Körpervolumen, Licht und Schatten) bleibt ausgespart. Zeichnung bleibt das Medium des Entwurfs, des "disegno".[153] Dreidimensionalität wird in LeWitts Zeichnungen mit Mitteln der technischen Zeichnung rekonstruiert: als Konstruktion möglicher Ausführungen, nicht als Abbild von Objekten und Ereignissen.

In der Buchversion treten die axonometrischen Strichzeichnungen an die Stelle der Skulpturen der Installation. In der Installation (Abb. 16a) demonstrieren die dreidimensionalen Varianten den optischen Eigensinn im plastischen Medium, den im zweidimensionalen Medium der Buchseiten die axo-

nometrischen Strichzeichnungen aufweisen. Die Übersicht über alle Varianten liefert im Buch ein Diagramm mit Strichaxonometrien, in der Installation ein tischartiger Sockel mit Skulpturen. Skulpturen und Strichaxonometrien sind auf einem Raster von 18 x 10 und 14 x 13 Quadraten angeordnet. Es bleiben unterschiedlich viele Quadrate unbesetzt (58 und 60). LeWitt thematisiert das von ihm bevorzugte indifferente Verhältnis zwischen autonomen und heteronomen Zeichenfunktionen in den Installations- und Buchversionen von "122 Variations of Incomplete Open Cubes" in einer der jeweiligen Präsentationskombination adäquaten Weise.

In der Installation "122 Variations of Incomplete Open Cubes"[154] kombiniert LeWitt Bodenskulpturen mit Blättern, die den Doppelseiten des Buches mit Balkenaxonometrie und Foto entsprechen und an der Wand hängen. Die zweidimensionalen Teile der Installation sind zwar eindeutig Repräsentationen der dreidimensionalen Teile, doch ergibt das Display der zweidimensionalen Varianten auf den Wänden einen anderen optischen Eindruck, als das Display der dreidimensionalen Varianten auf einem niedrigen, gerasterten Bodensockel. Während das Wand-Display eine übersichtliche Anordnung ist, die nach wenigen Proben aus der Nahsicht relativ leicht als horizontale Addition von vertikalen Reihen mit Varianten derselben Balkenmenge lesbar ist, zeigt das Boden-Display eine unübersehbare Anhäufung von Balken, die auch aus der Nahsicht wegen der Größe des Sockels und der geringen Abstände zwischen den Varianten nur schwer als ebenfalls nach Balkenmengen zu Reihen geordnet lesbar sind: Der Blick kann relativ leicht die Wände entlang gleiten, während es keine adäquate Möglichkeit für Rezipienten gibt, sich einen Überblick über die Bodenskulpturen zu verschaffen. Die Balken werden zur Blickbarriere, zum Labyrinth.

Aus den werkinternen Selektions- und Kombinationskriterien ergeben sich Koinzidenzen mit werkexternen Gattungskriterien zufällig: Die Wahl von zwei- oder dreidimensionalen Basiselementen bestimmt bereits, ob ein Werk in den zweidimensionalen Gattungen (Wand-)Malerei und Zeichnung oder der dreidimensionalen Gattung Skulptur ausgeführt werden kann. Kommen zwei- und dreidimensionale Elemente in einem Werk vor - wie in der Installation "122 Variations of Incomplete Open Cubes" - dann verbindet das Werk Eigenschaften der traditionellen zwei- und dreidimensionalen Kunstgattungen. Allerdings ergibt sich aus der Verbindung von Wand- und Bodenelementen - im Unterschied zu Bochners Installation "Theory of Sculpture"[155] - keine neue Einheit, sondern in der Verdreifachung derselben Grammatik fallen Wand- und Bodenteile dank der Verschiedenheit des optischen Eindrucks in disparate Einheiten auseinander.

LeWitts 'Konzept überhaupt' ist offen für jedes werkbezogene Konzept:

"Ideas may also be stated with numbers, photographs, or words or any way the artist chooses, the form being unimportant." [156]

LeWitts 'Konzept überhaupt' ist nicht nur indifferent gegenüber ästhetischen Normen, sondern aus seinen Angaben zu werkbezogenen Konzepten ergeben sich auch keine normativen Präsentationsformen. LeWitt ist auch gleichgültig gegenüber Versuchen, vorbelasteten Präsentationsformen zu folgen oder zu entgehen:

"*When words such as painting and sculpture are used, they connote a whole tradition and imply a consequent acceptance of this tradition, thus placing limitations on the artist who would be reluctant to make art that goes beyond the limitations.*"[157]

LeWitt registriert lediglich die "limitations", die "words such as paintings and sculpture" dem Künstler auferlegen, und die Möglichkeit einer von "limitations" befreiten Arbeit, spielt aber nicht eine künstlerische Haltung gegen die andere aus.

Positiven Bestimmungen zur Frage 'Was ist Kunst?' gegenüber demonstrieren LeWitts Äußerungen auf ästhetischer und auf Werkebene Indifferenz. Konsequenz der Indifferenz ist, den tradierten, einen an zwei- und dreidimensionalen Objektformen orientierten Werkbegriff und einen "ästhetischen Gegenstand" weder durch 'Negation' infrage zu stellen, noch durch 'Affirmation' zu bestätigen.

LeWitt und sein Kollege **Mel Bochner** stellen durch demonstrative Indifferenz nicht historisch vorbelastete visuelle Präsentationsformen und ästhetische Einstellungen als Arbeitsfeld bildender Kunst infrage. Sie setzen Einschränkungen künstlerischer Arbeitsmöglichkeiten durch Bestimmungen mit imperativischen Geltungsanspruch, wie sie der "formal criticism" vertritt, außer Kraft, wenn es die Konsequenz eines Projektes, eines 'werkbezogenen Konzeptes' erfordert. LeWitt und Bochner übersteigen also nicht die Frage "Was ist ein konzeptuelles Werk?" zur Frage "Was ist konzeptuelle Kunst?", die sich **Joseph Kosuth** in "Art after Philosophy" stellt, noch weniger interessiert sie die Frage "Was ist Kunst?", auf deren Beantwortung Joseph Kosuth bestand[158] und zu der von der Künstlergruppe **Art&Language** Ansätze zu neuen methodischen Wegen, die zu Antworten führen können, vorgeschlagen wurden.

Die Mitglieder von Art&Language haben die Frage "Was ist Kunst?" überschritten, um die Möglichkeiten einer Antwort auf die Frage "Was ist ein 'Konzept überhaupt'?" zu überprüfen. Antworten auf die Frage "Was ist Kunst?" sind dann Ableitungen für einen von vielen Anwendungsbereichen. Auf diese Weise wurde deutlich, wie sehr Kunst eine Frage der Definition und der Übereinkunft ist. Zwischen die bestmögliche Definition eines Begriffs und der sozialen Übereinkunft, diesen Begriff auf bestimmte Weise zu verwenden, schieben sich institutionelle Rahmenbedingungen, die das Zustandekommen und die Vermittlung von Begriffsbestimmungen leiten.[159] Die institutionellen Rahmenbedingungen waren von Art&Language in einem

nächsten Schritt zu untersuchen, um die metasprachliche Klärung von Definitionsweisen durch Theorien der Argumentation nicht in einem idealen, von sozialen Rahmenbedingungen ungetrübten Rahmen zu belassen: Die Frage "Was ist ein 'Konzept überhaupt'?" bedingt die Frage nach der Kommunizierbarkeit von Konzepten in- und außerhalb von argumentationsgeübten Expertenkreisen: "In welchen Kontexten sind welche Konzepte wie entwickel- und kommunizierbar?" Aus Definitionsfragen werden Kommunikationsfragen und damit soziale Fragen: Aus Konzeptueller Kunst wird Theoretische Kunst und aus Theoretischer Kunst wird Kontextuelle Kunst.[160]
Die Intentionen der Künstlergruppe Art& Language treffen sich mit den Infragestellungen ästhetischer Normen von Mel Bochner und Sol LeWitt darin, daß beide die Legitimation von im Kontext Kunst etablierten Normen infrage stellen. LeWitt und Bochner können dies nur implizit durch Indifferenz tun, während die Künstlergruppe Art&Language explizit kritisieren und Vorschläge für Veränderungen äußern kann. Die Komplexierung der Semantik wird von Art&Language durch eine Anhebung des Niveaus der Fragestellung betrieben, durch das auch die Präsentationsformen, in denen Mel Bochner und Sol LeWitt ästhetische Indifferenz demonstrieren, fragwürdig werden: Reichen die Veränderungen von visuellen Präsentationsformen, die Überschreitungen vom Zwei- zum Dreidimensionalen und umgekehrt, aus, um den Kontext Kunst zu problematisieren, oder setzt die bisherige rein visuelle künstlerische Praxis nicht mangels verbaler Explikationsmöglichkeiten voraus, daß die Praxis des Kunstbetriebs, Werke auszustellen und zu werten, nur als Voraussetzung der eigenen Arbeiten akzeptiert, nicht aber kritisch kommentiert werden kann? So sehr sich Bochner, LeWitt und Art&Language also in der Absicht der Ablösung von stilistischen Paradigmen durch einen Pluralismus treffen, so sehr unterscheiden sie sich im Vorgehen (Werke in der Tradition abstrakter Kunst und Textpräsentation) - und daraus ergeben sich auch inhaltliche Differenzen.

5.3. Joseph Kosuth

5.3.1. "The Tenth Investigation, Proposition One", 1974

Von Joseph Kosuth wurden bereits die Objekt-Foto-Text- Kombination "One and Three Chairs" von 1965 in Abschnitt 2.3.1 und in Abschnitt 3.3.1. die Arbeiten für Seth Siegelaub im "Xerox-Book" von 1968 sowie die "Second Investigation" für dessen "Summer Show" von 1969 vorgestellt.

Die "Tenth Investigation" von 1974, von der im folgenden die "Proposition One" (Abb.17) vorgestellt wird[161], hat erheblich weniger Publizität erhalten als "One and Three Chairs" und die verschiedenen Versionen der "Second Investigation". Die "Tenth Investigation" erfüllt den analytischen Anspruch, wie ihn Kosuth in "Art after Philosophy" artikuliert hat, am konsequentesten. "The Tenth Investigation" ist die letzte der Reihe der Investigationen, die 1966 mit der ersten Investigation begann.

Dem Rezipienten der 10. Investigation wird zugemutet, den systematischen Zusammenhang aller Werkteile in einem Geduldsspiel herauszufinden. Kosuth hat den Zusammenhang der Werkteile nicht erläutert. Den Weg vom ersten Eindruck eines unentwirrbaren Informationslabyrinths zur Auflösung dieses Eindrucks in einer quasi-archäologischen Rekonstruktionsarbeit will Kosuth offensichtlich nicht durch Erläuterungen des Zusammenhangs zwischen den Werkteilen erleichtern. Eine Rekonstruktion des Systems von einer der Propositionen der "Tenth Investigation" fehlt in der Sekundärliteratur bislang.

Die "Proposition One" der 10. Investigation wurde in der Kölner Ausstellung "Project `74" zum ersten Mal installiert. Auf vier Tischen werden je vier Aktenordner präsentiert, in denen Kopien von meist wissenschaftlichen Texten in Klarsichtfolien abgeheftet sind.[162] Die Tische stehen vor Wänden. Die Ordner auf den Tischen sind mit den "Tischnummern" "1" bis "16" durchnumeriert. Pro Tisch hängt an der Wand ein großes Diagramm, das über drei kleinen Diagrammen angebracht ist. Die Diagramme enthalten All-over-Strukturen aus vier verschiedenen Patterns. Jede Struktur ist mit "A", "B", "C" und "D" gekennzeichnet worden. Pro Tisch fehlt in den jeweils drei kleinen Diagrammen eine dieser Strukturen. Diese fehlende Struktur ist in dem großen Diagramm darüber mit durchgezogenen Linien ausgeführt. Die drei anderen Strukturen sind in das große Diagramm mit gestrichelten Linien eingezeichnet.

Alle vier sich in jedem großen Diagramm durchdringenden Strukturen bilden eine Gesamtstruktur. Die Strukturen sind so gewählt, daß jedes Pattern einer Struktur sich mit den Patterns der drei anderen Strukturen auf die konstant gleiche Weise überschneidet. Es ergibt sich eine unendlich fortsetzbare Gesamtstruktur.

In diagonale Pattern-Reihen sind von links unten nach rechts oben in die vier großen Diagramme je vier der arabischen Ziffern "1" bis "16" eingetragen. Den mit Großbuchstaben bezeichneten Strukturen ist, der Reihenfolge dieser Buchstaben im Alphabet entsprechend, je eine der vier Zahlenreihen zugeteilt worden, das heißt "A" = "1" bis "4", "B" = "5" bis "8", "C" = "9" bis "12" und "D" = "13" bis "16". Jedes große Diagramm enthält die vier Ziffern, mit denen die vier Ordner des davor stehenden Tisches durchnumeriert sind.

Über jedem großen Diagramm steht in großen Kapitälchen die Bezeichnung der mit durchgezogenen Linien ausgeführten Struktur, deren Patterns die diagonale Numerierung folgt. Eine Linie darunter besteht aus kleinen Kapitälchen. Diese kleinen Kapitälchen bestehen aus der Wiederholung des Buchstabens in großen Kapitälchen in der Zeile darüber und - in Klammern - einer Addition der Bezeichnungen für die gestrichelt ausgeführten Strukturen. Die kleinen Kapitälchen in der zweiten Zeile über den großen Diagrammen und unter den großen Kapitälchen sind in Größe und Schrift identisch mit den Lettern über den kleinen Diagrammen.

Die Diagramme präsentieren ein geschlossenes vierschichtiges Modell, in dem jedes Element in seinem Verhältnis zu anderen Elementen bestimmbar ist.

Die numerierten Ordner sind mit den identischen Ziffern in den Diagramm-Strukturen korrelierbar. Die Ziffern bezeichnen intensional Positionen im graphischen Modell aus vier sich durchdringenden Strukturen und extensional die Menge von Zeichen, die jeder Text in den bezifferten Ordnern aufweist.

Die Tische "A" und "B" enthalten die englischsprachigen Ordner "1" bis "8", die Tische "C" und "D" die deutschsprachigen Ordner "9" bis "16". Faßt man die Texte in den Aktenordnern unter Oberbegriffe, die ihren Inhalt grob bezeichnen, so läßt sich ein Schaubild erstellen. Die vier horizontalen Ebenen in Schaubild I unten entsprechen den vier Tischen. Unter den Nummern "1" bis "16" werden Kennzeichnungen des Inhalts der Textordner genannt. Diese Kennzeichnungen gibt es in den Ordnern nicht. Die Ordner enthalten nur Kopien von Texten, die solchen Kennzeichnungen zugeordnet werden können. Da den Reihen englischer Texte thematisch Reihen deutscher Texte entsprechen, liegt es nahe, Kennzeichnungen als Oberbegriffe einzuführen, die das implizite Selektionskriterium für englische und deutsche Texte desselben Themenbereichs explizieren. Lediglich bei "3" und "11" wurden abweichende Kennzeichnungen für in ihrer Position im Gesamtsystem analoge englische und deutsche Texte gewählt. Daß hier

englischen "Modellen in Soziologie" deutsche "Modelle in Anthropologie" entsprechen, ist bei dem ehemaligen Anthropologie-Studenten Kosuth (New School for Social Research, New York 1971-72) als programmatisch zu bewerten: Soziologische Fragen werden in Parallele zu, im Vergleich mit anthropologischen Methoden erörtert.

SCHAUBILD I

"M (ON M)"	A	1 Modelle über Modelle	2 Modelle in Linguistik	3 Modelle in Soziologie	4 Modelle in Psychologie
"M" "ENGLISH"	B	5 Anthropologisierte Kunst	6 Völkerkunde	7 Sprachgeschichte	8 Begriffe der Kultur
"GERMAN" "M (ON M)"	C	9 Modelle über Modelle	10 Modelle in Linguistik	11 Modelle in Anthropologie	12 Modelle in Psychologie
"M"	D	13 Begriffe der Kultur	14 Sprachgeschichte	15 Völkerkunde	16 Anthropologisierte Kunst

In "A" und "C" ist die Anordnung der englischen und deutschen Tische identisch, in "C" dagegen in entgegengesetzte Richtung als in "B" verlaufend: "B 5" bis "B 8" entspricht "D 16" bis "D 13" (s. dazu Schaubild IV unten).

In der "Tenth Investigation" versucht Kosuth noch den rationalistischen Ansatz der analytischen, formallogischen Sprachphilosophie - den modelltheoretischen Ansatz - mit einem anthropologischen Ansatz zu verbinden. Ab 1975 ist ein anthropologischer Ansatz für Kosuth jedoch untrennbar mit hermeneutischen Ansätzen verbunden, und er kritisiert auch seine eigenen Versuche, eine Künstlertheorie auf der Basis der analytischen, formallogischen Philosophie zu entwickeln, als "Eurozentrismus". Mit diesem Methodenwechsel von konstruierten Bedeutungshierarchien zu zirkulären Vorgehensweisen ändert Kosuth jedoch nicht seine Vorliebe für systematisierende, didaktisch-modellhafte Präsentationsformen.

In den Ordnern mit den Nummern "5" und "16" sind englische und deutsche Versionen von Kosuths Text "(Notes) On an 'Anthropologized' Art"/"(Notizen) Über eine 'anthropologisierte' Kunst" abgeheftet. In "The Tenth Investigation" erhält der die Funktion der Kunst als ein kulturelles Zei-

chenspiel beschreibende Text eine Position in einem umfassenderen Theoriegebäude. Solche umfassenden, wie ein Weltspiegel erscheinenden Theoriegebäude wird Kosuth nach der "Tenth Investigation" nicht wiederholen, sondern permanenten Wandel durch De- und Rekonstruktion thematisieren. Die "Tenth Investigation" ist als starre Weltkonstruktion ein rationalistisches Monster, aber in der Komplexität der Zeichenverarbeitung und dem räumlichen Display ein Vorläufer von Installationen mit dem Titel "Zero&Not"[163], oder umgekehrt: "Zero&Not" ist eine Rekonstruktion von "The Tenth Investigation" unter veränderten methodischen Vorzeichen.

In "The Tenth Investigation" wird die Raumsituation noch mittels der Tische nach Erfordernissen der Lese-Präsentation ausgerichtet, in "Zero&Not" dagegen wird die Anpassung von Textpassagen an architektonische Gegebenheiten zum unverzichtbaren Bestandteil sowohl des werkbezogenen Konzeptes als auch des intendierten 'Konzeptes überhaupt': Während "The Tenth Investigation" noch ausschließlich 'Lesen-Lesen' durch Lesetexte und Diagramme thematisiert, korreliert Kosuth in "Zero&Not" 'Lesen-Lesen' mit 'Sehen-Lesen' und 'Sehen'.[164]

Das "Schaubild I" zeigt in übereinandergeschichteten Blöcken, was Kosuth in "Overview"-Zeichnungen der Tischordnung, die in den Ordnern "5" und "16" auf seinen Text über anthropologisierte Kunst folgen, anders darstellt - "OVERVIEW 3" zeigt folgendes Schema:

SCHAUBILD II

9 10 11 12		13 14 15 16
	C | D	
	A | B	
1 2 3 4		5 6 7 8

In "OVERVIEW 3" wird die linke Seite mit "Raum A" und "Raum C" als " ('EXTERNAL')" und "(AS) M (ON M)" bezeichnet, die rechte Seite mit "Raum B" und "Raum D" als "('INTERNAL')" und "AS M".[165] Als "extern" bezeichnet **Rudolf Carnap** in "Bedeutung und Notwendigkeit", einem Klassiker der analytischen Sprachphilosophie, alle in "MM" artikulierten metasprachlichen Probleme analytischer Propositionen, und als "intern" die Formulierung analytischer Propositionen mit einer gegebenen Theoriesprache "M".[166] Auf (theorie-)"interner" Ebene wird nur mit in "M" festgelegten Regeln, die in "M (ON M)" geklärten formallogischen Kriterien folgen, gearbeitet.[167]

Konstellationen von Einzelgegenständen werden in der analytischen Sprachphilosophie durch Sätze aus Zeichenformeln bestimmt, die der realen Konstellation entsprechen. Nachdem so ein Sachverhalt in eine Formel übersetzt worden ist, kann rein analytisch - das heißt auf einer formallogisch konstruierten Zeichenebene - damit gearbeitet werden. Durch alle Umformungen in "M" hindurch kann die Identität der homolog zu Sachverhalten bestimmten Formel erhalten werden. Die so erzeugten "Tautologien" können, wenn sie in Extensionen rückübersetzt werden,[168] neue Einblicke über reale Sachverhalte ermöglichen.

Die strikte Trennung zwischen analytisch-intensionaler und synthetisch-extensionaler Ebene ist charakteristisch für die analytische Sprachphilosophie in der Nachfolge von **Bertrand Russell** und **Ludwig Wittgenstein.**[169] Kosuth hat in "Art after Philosophy" auf der Basis dieser Trennung seine Auffassung von Konzeptueller Kunst entwickelt.[170]

Kosuth hat in "The Tenth Investigation" zwar Texte kopiert, die die analytische Abstraktion nicht infrage stellen, doch gibt es in vielen Texten neben einer synthetisch-aposteriorischen und analytisch-aprioretischen auch die in der analytischen Sprachphilosophie - bis auf Ausnahmen - abgelehnte synthetisch-aprioretische Ebene.[171] Die modelltheoretischen Ansätze, die Kosuth aus den verschiedenen Fachbereichen kopiert, sind zu anwendungsorientiert, als daß in ihnen die formallogischen Möglichkeiten zur Modellkonstruktion so strikt nach methodischen Erkenntnissen der analytischen Sprachphilosophie durchgeführt worden wären, wie dies **Jaako Hintikka** in damals bekannten Aufsätzen über Modelltheorie vorgeführt hat.[172]

Kosuth verfährt in der Konstruktion von fächerübergreifenden Zusammenhängen, die der "Tenth Investigation, Proposition One" zugrunde liegt, formal möglichst strikt und läßt die methodischen Reibungsmomente beiseite, indem er das optimale Modell nur in Patterns in den Wanddiagrammen vorführt, statt die verschiedenen modelltheoretischen Ansätze mit einer stringenten modelltheoretischen Methode einer kritischen Rekonstruktion zu unterziehen. Weist die "Tenth Investigation" unfreiwillig oder absichtlich auf die Willkür und Autorität von alle Disziplinen übergreifenden, zentralisierenden Wissensgebäuden? Ein Pluralismus von Konstruktionsweisen, die sich unter kein absolutes Modell, kein Modell aller Modelle, zwingen lassen, verbirgt sich in der 10. Investigation, unter dem 'Deckmantel' eines geschlossenen 'Informationssystems' (der Koordination von Texten mit Diagrammen mittels Ziffern und Buchstaben). Kosuths spätere theoretische Äußerungen und Präsentationen thematisieren diese unreduzierbare Vielheit ohne 'Deckmantel'.

"Schaubild I" zeigt, daß in dem englischen und dem deutschen Teil die Reihenfolge in "M (ON M)" identisch bleibt, sich in "M" aber in einer Weise ändert, die sich in zwei weiteren Schaubildern so darstellen läßt:

SCHAUBILD III

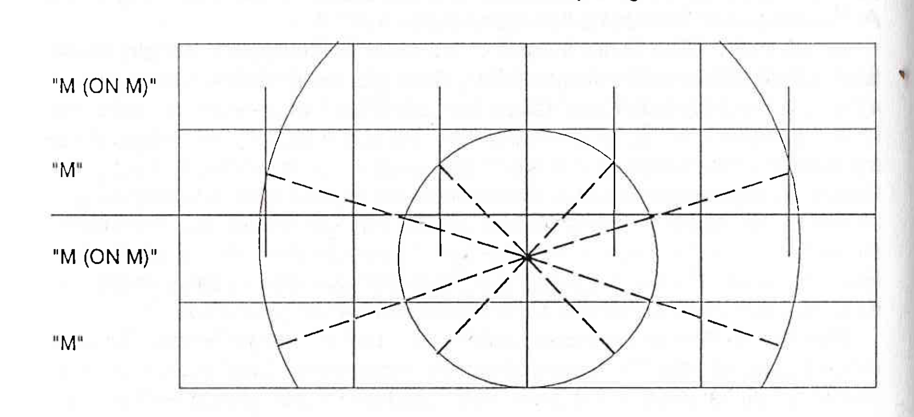


SCHAUBILD IV

von der Logik zur Psychologie

von der Kultur zur anthropologisierten Kunst

"M (ON M)"

"M"

"M (ON M)"

"M"

In Schaubild III zeigt der Innenkreis die Relation zwischen Sprachgeschichte und Völkerkunde der englischen und deutschen Ordner der Ebene "M" ("Relation II"). Die völkerkundlichen Texte sind Protokolle von Dialogen und Mythen. Die Sprachgeschichten sind Beschreibungen lokaler und zeitlicher Veränderungen der deutschen und englischen Sprachentwicklung. Es geht also um die Beschreibung historischer Tatsachen und ihrer Genese, damit um Diachrones. Die Texte des Außenkreises über Begriffe der Kultur und anthropologisierte Kunst ("Relation I"), thematisieren synchrone Probleme. Diachrones im Innenkreis wird also in Synchrones im Außenkreis eingebettet. Diese Einbettung (Synchron (Diachron)) beziehungsweise ((Diachron) Synchron) findet innerhalb des Bereichs der in Extensionen übersetzbaren, also praxisbezogenen Modelle "M" statt. Dieser Bereich wird von einem Bereich metasprachlicher beziehungsweise methodischer Erörterungen "M (On M)" durchdrungen, wie die geraden, vertikal durchgezogenen Linien zeigen: Sie verbinden englische und deutsche "Tischnr." mit identischen Themen. In Schaubild III wird eine zirkuläre praxisbezogene Struktur, die selbst noch einmal in eine pragmatischere (Relation II) und eine theoretischere (Relation I) Ebene geteilt ist, von einer metatheoretischen Reihenstruktur 'zerlegt'.[173]

Die Darstellung eines Begriffes der Kultur in einer Kopie eines Textes

ohne Autorenangaben in "Tischnr. 8" liefert ein dynamisches Modell. Die kulturelle Entwicklung läßt sich nach diesem Modell mittels den drei Prinzipien der Ebenengliederung, der Kontinuität und der Perfektion untersuchen. Diese Prinzipien lassen sich auf das Klassifikationsmodell, mit dem in der "Tenth Investigation, Proposition One" Wissenschaften der Platz zugewiesen wird, übertragen:

SCHAUBILD V

Prinzipien	Ebenen	Kontinuität	Perfektion
Werkeigenschaften der 10. Investigation	horizontale Reihen von Patterns in jeder Struktur und vertikale Durchdringungen von Strukturen	lückenlose Abfolge der Patterns in jeder Struktur und lückenlose Durchdringung aller Strukturen	von "1" bis "16" von oben nach unten fallend und von unten nach oben steigend

Aus den Textinhalten der allgemeinen Modellerläuterungen auf den "Tischnr.1" und "9", den Begriffen der Kultur in "Tischnr. 8" und "13" sowie den "Notes" über anthropologisierte Kunst in den "Tischnr.5" und "16" ergibt sich folgende Gliederung in drei Ebenen:

SCHAUBILD VI

Tischnr.	5,16	8,13	1,9
Oberbegriffe / Ebenen	**Anthropologisierte Kunst "M"**	**Begriff der Kultur "M"**	**Modelle "M (ON M)"**
1. Theorie: methodische Trennung analytisch-synthetisch	Trennung "frame-work"-"interpretation" in einem "de-philosophizing system"	Methode: 8 "conceptual idealism" Kultur: 13 "sichtbar", "material"	1 "representative model": 9 " maximale strukturelle Angleichung": "Isomorphie"
2. Mischung analytisch - synthetisch	Vermischung von "framework" und "interpretation" in "belief-systems	Methode: 8 "subjective idealism": Kultur: "sichtbar", "mimetisch"	1 "analogue model": 9 "[mittlere] strukturelle Angleichung"
3. ständige Reorganisation des Synthetischen	permanentes Neuorganisieren des "framework" durch "interpretation"	Methode: 8 "realism" 13 "nicht sichtbar", "psychologisch"	1 "imaginary model": 9 "minimale strukturelle Angleichung": "Erzeugung einer Welt"

Die Gliederung in drei Modellarten der Metasprache über Modelle, die die Texte in den Ordnern mit den "Tischnr. 1" und "9" präsentieren, kehrt in Texten über den Begriff der Kultur in Texten mit den "Tischnr. 8" und "13" sowie über die Anthropologisierte Kunst in Kosuths Text unter den "Tischnr. 5" (englisch) und "16"(deutsch) auffallend wieder. Die Formalisierung der mit isomorphen Zeichen-Bedeutung-Koordinationen arbeitenden "representative model[s]" ist als "de-philosophizing system" am theoretischen, analytischen Ende des "COMPLETE 'WORLD' PICTURE"[174] der "Tenth Investigation, Proposition One" und die 'philosophische' "Erzeugung einer Welt" durch "interpretation" ist an seinem anderen, synthetischen Ende angeordnet. Die nach Schaubild III diachronen Relationen II aus den Texten der "Tischnr.6", "7", "14" und "15" bestehen aus Quellen und Untersuchungen der "Erzeugung einer Welt" durch "interpretation". Die synchronen "belief systems" der "Relation I" von Schaubild III zwischen den "Tischnr.5", "8", "13" und "16" sind Beispiele für "analogue model[s]" mit einer mittleren "strukturellen Angleichung" zwischen Theoriemodell und Untersuchungsgegenstand.

Wenn Kosuth von "M (ON M)" spricht, so müßte er mit Carnaps Metasprache "MM" rein formallogische externe Probleme meinen. Tatsächlich muß er aber im Kontext des Werkes die Übersetzung von Sachverhalten in Formeln nach dem Krierium der "maximalen strukturellen Angleichung", der "Isomorphie", gemeint haben. Mit "M (ON M)" kann Kosuth in der "Tenth Investigation", so wie er das Kürzel auf "Tischnummern" bezieht, nur eine an Anwendungsmöglichkeiten orientierte Modelltheorie, ein Modell der möglichen pragmatischen Verwertbarkeit von Modellen, meinen. Dieses Modell von pragmatisierbaren Modellen kann den philosophischen Teil, die "interpretation" von Welt, "belief-systems" überlassen, die laufend neu organisierbar sind.

Die Künstlergruppe **Art&Language** hat, wie die Zitate in Abschnitt 3.1.2. belegen, schon 1972 auf einem "paradigm-shift-off" bestanden, der auch den Verzicht auf das Paradigma einer Metasprache aller Metasprachen, eines letzten methodischen Fundamentes allen Denkens, betrifft. Wie Arbeiten von Art&Language für Ausstellungen seit 1973 zeigen, können Zeichensysteme nach der Infragestellung eines externen Standpunkts nur durch Brechungen relativiert, wie Persiflagen des ehemals mit ihnen verbundenen Gültigkeitsanspruchs, vorkommen, wenn vermieden werden soll, daß hinter dem "paradigm-shift-off" nicht wieder ein Modell aller Modelle entsteht. Kosuth dagegen hält in der Zeichenvernetzung zwischen den Tischen und zwischen den Tischen und den Diagrammen der "Tenth Investigation, Proposition One" noch am Postulat einer Struktur aller Strukturen fest, muß aber gleichzeitig das Spielerische in den modelltheoretischen Reflexionen über Konstruktionsmöglichkeiten berücksichtigen. Kosuth hängt noch Vorstellungen an, daß dieses Spiel mit Regeln ohne ein

geschlossenes Gerüst nicht hintergehbarer formallogischer Regeln nicht gespielt werden könne.[175]

Die "Tenth Investigation" ist ein 'Informationssystem', das eine bestimmte Art der theoretischen Erörterung und praktischen Handhabung von 'Informationssystemen' - die modelltheoretische Methode - vorführt, und vom Rezipienten einfordert, eine Leseweise des 'Modells von Informationssystemen, das selbst ein Informationssystem ist' zu finden.

Es gibt in der "Tenth Investigation, Proposition One" folgende Stufen der impliziten Rezeption:

1. Syntax:

Dechiffrierung der Zusammenhänge zwischen den Diagrammen, sowie zwischen den Diagrammen und den Ordnern auf den Tischen.

2. Semantik:

Verwendung des geschlossenen, logozentrischen Bildes einer Welt des Wissens, das die modelltheoretischen Erörterungen in den Aktenordnern konstruieren, als semantisches Potential zur Interpretation der Syntax.

3. Pragmatik:

Assoziationen an bestimmte Dienstleistungsbereiche der Informationsverarbeitung und der Planung: Die Tisch-Diagramm-Installation folgt kunstexternen, formal-bürokratischen Organisationsprinzipien.

Syntax, Semantik und Pragmatik ergänzen sich.

5.3.1.1. kunstexterne Präsentationsformen

Folgende Übersicht über drei der sich stark voneinander unterscheidenden Präsentationsformen von Kosuths Arbeiten zwischen 1965 und 1974 soll es erleichtern, Gemeinsames herauszufinden:
1. "One and Three Chairs" (Abb.6)[176]:
Foto, Abbild und Lexikondefinition sind 'redundant'. Auch die Kombinationsweise fügt keine Neuinformationen hinzu, sondern 'zeigt' nur in besonders leicht verständlicher Weise, daß die Zeichen, die in drei 'differenten' Medien gezeigt werden, in einer ihrer Denotationen miteinander 'identisch' sind.
2. "The Second Investigation" (Abb.8)[177]:
Die selektierten, kunstextern institutionalisierten 'Kanäle' der Anzeigen- und Plakatwerbung und die kunstinterne Präsentation der Resultate der kunstexternen Kanalverwendung sind 'redundante' Wegstücke, die zu einem ungewöhnlichen Informationsweg kombiniert werden. Das, worüber informiert wird - die Thesaurus-Kategorien -, ist ebenfalls 'redundant', erscheint aber durch den ungewöhnlichen Informationsweg aus alten Wegstücken in neuem Licht.
3. "The Tenth Investigation, Proposition One" (Abb.17):
Die Texte sind - bis auf Kosuths Text über anthropologisierte Kunst - in einem kunst- und werkexternen Kontext publiziert. Die Kombinationsweise, referentielle Zeichenfunktionen mittels Indices ("A" bis "D", "1" bis "16") herzustellen, und ein 'Modell' durch Diagramme darzustellen, ist 'redundant'. Das modelltheoretische 'Konzept überhaupt' wird zwar, da es sich in den analytisch orientierten Tischtexten finden läßt, werkintern expliziert, doch besteht - mit Ausnahme von Kosuth's Text - diese Explikation aus Kopien von Texten werk- und kunstexternen Ursprungs.
Kosuth reduziert also in allen drei Arbeiten
- den Anteil der traditionell 'ästhetischen' poetischen und emotiven Zeichenfunktionen, und
- den Anteil neuer Zeichenformen.

Diese Reduktionen sind Mittel, um die Aufmerksamkeit des Rezipienten von Formfragen ab und zu theoretischen Fragen hinzulenken. An die Stelle einer künstlerischen Infragestellung mitteilender durch autonome poetische Zeichenfunktionen, anstatt Leseprozesse durch Sehprozesse, Zeichenbedeutungen durch Zeichenformen, infrage zu stellen, wird von Kosuth eine Problematisierung von mitteilenden Zeichenfunktionen durch mitteilende Zeichenfunktionen, von Leseprozessen durch Lesbares vorgeschlagen. Die Resemantisierung des Kunstwerks geschieht bei Kosuth - nach der erneuten Reduktion künstlerischer Arbeit auf werkinterne Farbform-Relationen bei **Kenneth Noland, Jules Olitski** oder **Frank Stella** - gezielt auf Kosten iconischer Qualitäten. Die Semantik wird zudem durch eine selbstbezügliche und reflexive Semantik beziehungsweise durch metasprachliche Zeichenfunktionen komplexiert.

In "The Tenth Investigation" werden Metasprachen in verschiedenen Anwendungsmöglichkeiten, darunter auch der Institution Kunst, vorgeführt. So meint Kosuth in seinem in "The Tenth Investigation" präsentierten Text über "Anthropologisierte Kunst" zum Verhältnis zwischen Kunst und Kunstbetrieb:

"Artists 'make the game' and society plays, in the following way: The playing of the game consists of the art (the new rules being added to existing ones) becoming believable. Proof (or the consequence) of believability rests in the society's providing of more 'players' in the game (artists). The more pervasive a new rule becomes (thus significantly altering the game - which means altering the basis for the acceptance of additional rules) the higher a particular player is valued. The lessening of application of particular rules is a result of the society providing players which are playing (adding to and thereby strengthening and making more important) other rules." [178]

Um das Verhältnis von Spielregeln, Spielern und Publikum geht es nicht nur, aber auch im Kunstbetrieb. Die Ablösung eines Spiels erfolgt nach Kosuth aus keinem anderen Grund, als aus dem sich wechselnder Präferenzen des Publikums. Dies ist ein antirationalistisches Kriterium, das der Wissenschaftskritik von **Thomas Kuhn** entspricht. Der "Paradigmenwechsel"[179] in naturwissenschaftlichen Metasprachen entzieht sich nach Kuhn einer rationalistischen Begründung. Kosuth's Spiele des Spiels stellen sich explizit nicht rationalisierbaren Erfolgskriterien.

Kosuth's "Investigations" erfüllen folgende Kriterien Konzeptueller Kunst:
- Resemantisierung durch didaktische, die Zeichenbedeutung hervorhebende Präsentationen.
- Komplexierung der Semantik durch Selbstbezüglichkeit und Reflexion:
  - Selbstbezüglichkeit: Das Werk bezieht sich über seine Semantik auf seine eigenen Bestandteile.
  - Reflexion durch Metasprachen: Die Ebenen der Analytizität werden durch modelltheoretische Ansätze ausdifferenziert.
  - Der Bezug auf den Kontext Kunstbetrieb (Kunst-über-den-Kunstbetrieb):

"My art consists of my action of placing this activity (investigation) in an art context (i.e. art as idea a s i d e a)."[180]

5.4. Art&Language UK(United Kingdom)

5.4.1. "Print (2 sections A and B)", 1966

Die frühesten Arbeiten der Künstlergruppe **Art&Language** stammen von den Engländern **Terry Atkinson** und **Michael Baldwin**, die sich am "Coventry College of Art" (heute: Lanchester Polytechnic) 1966 kennen gelernt haben.

1966-67 sind Zeichnungen[181] entworfen worden, die **Marcel Duchamps** Reduktion des artistischen Moments durch Annäherung an technische Zeichnungen[182] überspitzen: Im Unterschied zu Duchamp nähern sie sich technischen Zeichnungen nicht nur an, sondern übernehmen ihre Darstellungsweise und ihre Inhalte. Geometrie und Geographie liefern Vorgaben für leicht lesbare Modelle, die über ihre manifesten Inhalte hinaus den Zusammenhang von Zeichenpräsentation und Zeichenbedeutung exemplarisch vorführen.

1966-67 sind außerdem Kurztexte, die als Blow-Ups und als Drucke auf Ausstellungswänden präsentierbar sind, geschrieben worden.[183] Die Wandtexte sind ein entscheidender Schritt zur Komplexierung von Semantik durch Metasprachen in Konzeptueller Kunst. Indem Texte auf Ausstellungswänden präsentiert werden, die die Konventionen, was weshalb 'als Kunst' gilt, infrage stellen, thematisieren die Arbeiten ihre eigene Funktion im Kunstbetrieb. Die Komplexierung von Semantik durch den Wechsel von Farbformgebilden zu Texten ist mehr als bloß ein Formwechsel, da die komplexe Semantik eine reflexive Selbstbezüglichkeit ermöglicht: Künstlerische Arbeit erfüllt nicht mehr nur eine vorcodierte Funktion im Kunstbetrieb, sondern sie hinterfrägt den etablierten Kunstbetrieb aus einer 'anderen' künstlerischen Praxis. Traditionelle Arbeitsteilungen des Kunstbetriebs, nach denen der Theorie, der Kritik und der Werkproduktion verschiedene Rollen entsprechen, werden von Atkinson und Baldwin mit kunsttheoretischen Texten, die als Kunstwerke präsentiert werden, gestört. Die Künstler verändern mit der Präsentation ihrer Kritik der etablierten Dogmen auf Ausstellungswänden zugleich das, was sie kritisieren. Sie durchbrechen die Reduktion künstlerischer Tätigkeit auf eine nicht-diskursive Praxis nicht von außen, sondern von innen: in den Ausstellungsorten für Kunst.

Die ersten Manuskripte mit Überlegungen zu formallogischen Problemen sind 1966 geschrieben worden. Nach einer Veröffentlichung eines 1966 entstandenen Textes 1967 im "Arts Magazine" sind weitere Texte, die ab 1967 entstanden, in der "Art&Language Press" von den Gruppenmitgliedern selbst ediert worden. Die "Art&Language Press" wurde im Mai 1968

gegründet. Diese Texteditionen[184] sind zwar signierte und numerierte Auflagen und damit wie Graphiken auf dem Kunstmarkt distribuierbar, doch kommt es auf Besonderheiten der Präsentationsform wie Lay-Out und Drucktechnik nicht an.[185]

Die Texttafel "Print (2 sections A and B)" von 1966 (Abb.18)[186] problematisiert die Beziehung zwischen den intentionalen Akten des Autors oder des Rezipienten und der materiellen Präsentation. Im Zentrum der Argumentation steht das allgemeine Problem, wie Zeichen Bedeutungen zugeordnet werden, aus dem das spezifischere Problem abgeleitet wird, wie es zu Klassifizierungen/Zuordnungen von 'etwas' als Kunst kommt. Es wird versucht, auch dem unbefangenen Rezipienten zu verdeutlichen, daß die Annahme haltlos ist, daß es eine Substanz in Kunstwerken gäbe, die immer schon eine künstlerische sei, bevor sie als solche erkannt werden könne. Ausgangspunkt von Atkinson/Baldwin ist, daß die Geltung von $etwas_1$ als $etwas_2$ auf einer von Menschen gemachten und machbaren Koordination von Zeichen ($etwas_1$) mit Bedeutung ($etwas_2$) beruht. Auf diese Weise sollen Bestimmungen, was als Kunst gelten darf, als rationalisierbare Fragen der Übereinkunft erkennbar werden.

Das Werk "Print (2 sections A and B)" stellt Fragen nach seinen eigenen Vorausssetzungen, etwas zu bedeuten. Es stellt diese Fragen zwar am Beispiel, wie weit es als Text Bedeutung im Kontext Kunst, in dem bestimmte Kunst- und Werkbegriffe vorcodiert sind, enthalten kann:

"...Is this piece of paper an art work?" [187]

Zugleich aber können nach Art&Language die Antworten nicht ohne kontextüberschreitende Reflexionen über allgemeine Probleme des Zustandekommens und Verwendens von Bedeutung gefunden werden. Atkinson und Baldwin wollen dem Zirkel entkommen, durch Generalisierungen immer nur die Praxis zu legitimieren, von der generalisiert wurde. Deshalb suchen sie nach kunstexternen metasprachlichen Reflexionen, die Argumentationsstrategien zur Entwicklung kritischer Ansätze in irgendeiner etablierten Praxis - sei es eine in der Institution Kunst oder anderswo - liefern.

In "Print (2 sections A and B)" wird danach gefragt, ob eine Beziehung zwischen intentionalen bedeutungssetzenden Akten des Künstlers (Kompetenz 1) und Manifestationen dieser Akte (Performanz 1) in Form von Postulaten/imperativischen Geltungsansprüchen sinnvoll sein kann:

"The first-ever discussion concerning (what we now call) art is taking place between say X, who made some thing (which is under discussion) and Y who along with X is perusing this thing. Y has an idea of what (we no call) art is and is trying to persuade X that this he made is art. He is outlining some conditions that this thing fulfills. Y's statements are assertive ones, of the form 'Art is...'. X, who is perhaps less flamboyant than Y, is characteristically, asking perhaps more fundamental questions than Y. X asks, firstly, how Y k n o w s what art is, secondly, what use it is." [188]

Die Frage 'Was ist Kunst?' wird hier als Verständigungsproblem zwischen Subjekten - "X" und "Y" - eingeführt. In der 'Interaktion' werden autoritäre Bestimmungen von 'Informationssystemen' fragwürdig: Es kann von jeder Kompetenz 1 eines Subjektes "X" hinterfragt werden, wie eine Person "Y" zu einer Performanz 2 mit Geltungsanspruch (*"assertive statements": "'Art is...'"*) kommt.[189]

Die Person "Y" weiß etwas über Kunst (*"Y k n o w s what art is"*), und der Begriff Kunst wird in bestimmter Weise gebraucht (*"what use it is"*). Zwischen "Wissen" und "Gebrauch" sind verschiedene Zusammenhänge zu erwägen. "Wissen" kann als in der Kompetenz 2 unmittelbar gegebene Intuition, als nicht weiter hinterfragbare Erkenntnis verstanden werden. Dann sind die Anwendung und Verständigung ("use") als den Intuitionen des Wissens/ der Erkenntnis Nachgeordnete zu betrachten. Die Intuitionen, die das Wissen über Kunst einer Kompetenz 2 konstitutieren, wären dann nicht weiter hinterfragbare Axiome, die einem Kommunikationspartner unmittelbar einleuchten, wenn in der Kompetenz 1 dasselbe intuitive Wissen vorliegt, oder die Axiome können der Kompetenz 1 auch trotz bester Performanz 2 nicht einleuchten. Die Kompetenz 2 kann jedoch auch aus Erinnerungen an etablierte Gebrauchsweisen des Begriffs Kunst bestehen. Dann handelt es sich um konventionalisierte Regeln, die ohne jeden Rekurs auf vorsprachliche Intuitionen explizierbar sind. "Wissen" besteht dann aus einer Kenntnis dieser "Gebrauchs"- Regeln.Die Kommunikation über Kunst wäre dann nicht eine, in der verbale Mitteilungen über Vorsprachliches gemacht werden, sondern eine über die sprachinternen Regeln der im Kunstbetrieb üblichen Kunst Koordination von Zeichen mit Bedeutung. In einer rein sprachinternen Lösung wird die Frage 'Was ist Kunst?' durch die Rekonstruktion der implizit angewandten Regeln, nach denen etwas 'als Kunst' semantisiert wird, beantwortbar. Art&Language neigen bis 1972 zu dieser rein sprachinternen Lösung. Art&Language thematisieren an Kunst bis dahin ausschließlich ihre kommunikablen Aspekte.

Daß nach dem Fragemodell von Atkinson/Baldwin nicht ein Künstler "X" einem Rezipienten "Y" erklärt, was Kunst sei, sondern ein Rezipient einen Künstler aufzuklären versucht, weshalb das, was er macht, Kunst sei, und der Künstler an der Gewißheit des Rezipienten zweifelt, ist eine absichtliche Persiflage des Verhältnisses Kunstkritik-Künstler: Es gibt zwei Wege einer normativen Kunstdefinition: Entweder der Künstler versucht, der Rezeption und damit auch der Kritik vorzuschreiben, was den Status Kunst erhalten soll, oder Kritiker definieren Normen, die für Künstler verbindlich sind und es dem Kunstpublikum ermöglichen, Kunst zu erkennen. Künstlerdefinitionen und kritische Bestimmungen kooperieren schließlich miteinander, wenn Kritiker ihren Anspruch auf normative Gültigkeit legitimieren, indem sie ihre Äußerun-

gen als Bergung einer Wahrheit künstlerisches Tuns darstellen, die sich in qualitativ hochstehender Kunst immer schon gezeigt habe. Normative Autorität läßt sich hinter dem Rollenbild verstecken, nur zur Sprache zu bringen, was sich im Werk zeige, also die künstlerische Intention nur zu verdoppeln. Nach einer solchen, auf idealistische Weise produktionsorientierten Kunstauffassung ist ein Werk so gut wie die Absichten des Künstlers es sind und wie deutlich sich diese von den Werken ablesen lassen:

"Thus a rudimentary and uninformative definition of 'artist' is a person who has a certain kind of 'intention'. For this definition to be usefully one has to find out the type and character of the intention. Are the intentional aspects of the artist to do with intending to m a k e a thing a s a work of art? Or, if we said the intention was to m a k e a work of art, are we characterizing the act here as being motivated by different intentions?

...If this piece of paper is asserted as a work of art, in asserting this can the artist be said to be making something? Or is he, in a sense, merely a spectator? If the piece of paper can be asserted as an art work, is the artist something the artist 'gives' or 'imparts' to the paper when he nominates it?"[190]

Atkinson und Baldwin machen mit ihrem Fragemodell auf zweierlei aufmerksam:

1. Sie verweisen auf ein methodisches Problem: Die Performanz 1 ist nicht ausschließlich Repräsentation einer Kompetenz 1 ("X"), sondern die Performanz 1 kann für eine Kompetenz 2 ("Y") mehr und anderes sein als für eine Kompetenz 1. Ein Werk wird einer rezeptionsorientierten Kunstauffassung nicht dadurch als Kunstwerk anerkennenswert, daß bei ihm intendierte ("intentional aspects of the artist"), implizite und reale Rezeption mehr übereinstimmen als in anderen Werken. Das Beispiel einer Kompetenz 2 ("Y"), die im Fragemodell von "Print (2 sections A and B)" die Kompetenz 1 ("X") über ihre Absichten aufklärt, thematisiert eine äußerst fragwürdige Seite dieses Modells der Identität von Kompetenz 1, Performanz 1 und Kompetenz 2. "Y" ist von einer der möglichen Bedeutungen des Begriffs Kunst überzeugt und leitet aus dieser Überzeugung ein kritisches Urteil über den Kunststatus eines Objektes von "X" ab, während "X" die mögliche oder reale Differenz zwischen einer persönlichen Auffassung von Kunst und der durch öffentlichen 'Gebrauch' institutionalisierten Bedeutung Kunst skeptisch werden läßt. Eine der möglichen Legitimationen für das Vorgehen von "Y" ist, daß die Präsentation eine Mitteilung über die Intentionen ihres Urhebers "X" (Kompetenz 1) in einer Art mache, die "X" nicht zu verbalisieren beziehungsweise nur in Kunstform auszudrücken in der Lage sei. Nach dem Modell der Identität von intendierter, impliziter und realer Rezeption kann "Y" für "X" die Verbalisierung übernehmen: "Y" erscheint in der Position des Kritikers, der

den wahren Gehalt des Werkes von "X" birgt. Wenn jedoch dieses Identitätsmodell durch eine Differenz zwischen intendierter (Kompetenz 1), impliziter (Präsentation) und realer Rezeption (Kompetenz 2) ersetzt wird, dann muß die bewußtseinsphilosophische These vom "Gehalt" als eine in der Werkform geborgene Substanz, die der Kritiker zu bergen habe, ersetzt werden durch die sprachphilosophische These der offenen Koordinierbarkeit von Zeichen mit Bedeutungen: Bedeutungssetzende Intentionen des Autors wie der Rezipienten oder Kritiker sind nicht ungleich zu werten: Keine dieser Instanzen hat die Legitimität, normativ eine bestimmte Zeichen-Bedeutung-Koordination festzusetzen - die Legitimation über eine in der Werkform materialisierte geistige Substanz, die der Kritiker nur rückübersetzt, entfällt. Kein Ready-Made - siehe das von Atkinson/Baldwin angesprochene "piece of paper" - muß Zeichen einer Geheimsprache sein, deren Entschlüsselung ein Kritiker als Offenbarung präsentieren könnte: Das "piece of paper" ist ohne Geheimnis. Je nach "framework" (s.u.) kann dieses "piece of paper" jedoch verschiedene Bedeutungen erhalten: Nicht die materielle Präsenz des Zeichens selbst hat Bedeutung, sondern dem Zeichen können je nach "framework" verschiedene Bedeutungen verliehen werden. Einer dieser "frameworks" mit Codes der Koordination von Zeichen mit Bedeutung kann für Künstler, Kritiker und Rezipienten verbindlich sein: Sie können aber auch verschiedene "frameworks" verfolgen, das heißt, sie semantisieren die im Werk präsentierten Zeichen verschieden.

2. Sie verweisen auf ein kunstsoziologisches Problem: Atkinson und Baldwin machen mit der Problematisierung der Rollen zwischen einer Kompetenz 1 ("X") und einer Kompetenz 2 ("Y") darauf aufmerksam, daß Kunstdefinitionen weder von einer künstlerischen Elite geprägt werden, die setzt, was als Kunst zu betrachten sei, noch von einer kritischen Elite, die sich als Connaisseur zuschreibt, zu 'wissen', was Kunst ist, und aus diesem 'Wissen' das Recht ableitet, den richtigen 'Gebrauch' des Begriffs Kunst bestimmen zu können. Konzeptuelle Künstler fragen nach den Ursachen der öffentlichen, im 'Gebrauch' befindlichen Kunstauffassungen, statt manifestartige Programme zu formulieren.[191] Von Art&Language werden künstlerische Setzungen und präskriptive Definitionen des 'Status Kunst' durch um Klärung bemühte Rückfragen ersetzt, die aus methodischen, insbesondere sprachphilosophischen Gründen Zweifel an Gewißheit ausdrücken und damit auf das Problem der Legitimation normensetzender Instanzen verweisen. Theoretische Überlegungen und Kritik der Praxis sind eng miteinander verbunden.

Auf methodischer Ebene werden normative Ein-Weg-Kommunikationen von bestimmenden Instanzen zu den Bestimmungen folgenden Empfängern problematisiert und auf kunstsoziologischer Ebene wird durch die Frageform - einen Wechsel von einem imperativischen zu einem interrogativen Modus - und dem als Reaktion auf "Y" geäußerten Zweifel von "X" ein dialog- und kontextorientierter Ansatz erkennbar.

Setzungen von Künstlern oder Kritikern erhalten nicht per se normativen Status, sondern durch öffentlich etablierte "frameworks" (s.u.). Ein "framework"-Pluralismus ermöglicht es, einem Zeichen je nach "framework" verschiedene Bedeutungen zu geben. Ein normativer "Framework" dagegen kann autoritäre Ein-Weg-Kommunikation durch Legitimationsdiskurse wie den der Identität/der geistigen Verwandtschaft der Absichten zu verschleiern versuchen. Wird im Kunstbereich ein dominierender "framework" ersetzt durch alternative "frameworks" beziehungsweise "open concepts" (s.u.), dann tritt wechselseitige Kritik von alternativen Standpunkten an die Stelle von Autorität durch Ein-Weg-Kommunikation und Normierung.

In diesem kritischen Dialog wird nicht die Kommunikation über Kunst in Schranken verwiesen, sondern für einen Pluralismus von konkurrierenden Kunstauffassungen plädiert, wobei im Dialog das Konstruiert-Sein jeder Auffassung und ihre Möglichkeiten zum Umbau betont werden. Die Subjekte "X" und "Y" müssen, wenn sie die Bestimmung von Kunst konsequent infrage stellen wollen, auch die Bedingungen ihrer eigenen Kommunikation infrage stellen. In die Frage, was Verständigung ist, in die Verständigung über Verständigung, sind auch Fragen, was wie als Kunst in einer Kommunikation gelten kann, einzubetten - denn: Die Art der Verständigung über Verständigung ist bestimmend für die kritische Verständigung über einzelne Themen, darunter Kunst: Das 'Wie' kommt vor dem 'Was': Davon, 'wie' wahrgenommen wird, hängt ab, 'was' wahrgenommen werden kann. Die Verständigung über Wahrnehmung bestimmt, was wahrgenommen wird, beziehungsweise wie in Gegenstandsbereiche gegliedert wird. Daraus ergibt sich dann, was als Bereich der Kunst gelten kann - immer mit dem Vorbehalt, jederzeit auch anders bestimmt werden zu können.

In "Print (2 sections A and B)" werden Auffassungen zur Kritik gestellt,
a.) nach denen ein Objekt eine bestimmte Eigenschaft besitzen soll, um als Kunstwerk gelten zu können;
b.) nach denen der Autor seine Intentionen so manifestieren kann, daß die Werkform die Autorenintention in sich enthält.[192]
Fragwürdig
c.) werden Kunstdefinitionen, die zwischen materiellen Präsentationsformen und abstrakten Kunstdefinitionen ("arthood")[193] einen eindeutigen und allgemeingültigen Zusammenhang herstellen wollen, die mit Bestimmungen des Begriffs Kunst arbeiten, als wären sie konkurrenzlos und als wären Argumente überflüssig.[194]

Kunstdefinitionen, die ihre Prämissen aus Präsentationsformen ableiten, und solche, die das Primat künstlerischer Intentionen vertreten, verkürzen beide die Bedingungen von Kunst um die institutionellen Rahmenbedingungen, ohne die ein Kunstpublikum nicht mit Werken in Kontakt kommen könnte. Art&Language heben die Bedeutung der Relation Werk - Rezipient hervor und sehen sie weder als eine unmittelbare, rein sensitive noch als

eine rein kognitive Beziehung, sondern als eine durch bereits vermittelte Begriffe vermittelte: Die Frage, was ein Werk zur Kunst macht, erfordert nach Art&Language einen Diskurs, in dem bereits vorhandene Einstellungen expliziert und kritisiert werden. Mit den Begriffen "Wissen" und "Gebrauch" weisen Atkinson und Baldwin auf diese begriffliche Vermittlung: Keine Bestimmung von etwas als etwas, von Zeichenformen mit der Bedeutung Kunst, ohne Begriff, also: "Kunst" ist eine Bedeutung, die Gegenständen zugefügt werden kann.

Bedeutungen sind Relationen zwischen Objekten und Begriffen sowie zwischen verschiedenen Begriffen. Bergriffe, durch "Gebrauch" bekannt, ins Allgemeinwissen eingeführt. Die verallgemeinerten, indirekt normativen Kunstvorstellungen wiederum bedürfen der Kritik, besonders wenn der fortgesetzte Gebrauch von bekannten Kunstdefinitionen auf Werke stößt, die außerhalb ihres Bereichs liegen. Atkinson/Baldwin schreiben dazu in einer Textedition von 1967:

"Traditionally, the one essential that is demanded of ordinary matter is that of identifiability. This rather appears to be a mental or verbal demand made in order to facilitate thinking. There is nothing in the instrumental situation which dictates the need for identifiability. When we 'exhibit' air it is precisely this need for identifiability that most people would demand as a prerequisite of the model (situation). Although, apart from the walls and the usual features listed above, there is nothing to see, any assumption that the air-model is inert, and passive would be incorrect. The model is, as far as we can make it, visually 'non-juicy', any attempt at picturing (visualizing) the situation is merely evidence that the art-audience is stuck with its visual art-object.
...Specifications, then, might be of a non-eliminative contextual type (incomplete) (reduction basis). That is to say, in one sense, that constructs might remain associated with open concepts: this, in connection with treating dispositional considerations, e.g. 'separability' etc.
...The concept of a line of electric force (the term 'force' itself is a metaphorical one (Cf. Turbayne 'The Myth of Metaphor')) has as much right to come up for the count as any other (concept) but it's status remains different from those concepts which are not purely fictional (e.g. logical constructions etc.)
...When a statement is made, to the effect that, say, a sculpture is made of 'real' gold, or that it's a 'real' solid etc. there is implication that it's not made of an imitation, or that it's not defective in some way etc. Something like that can be said of the things in a framework - but not about the things themselves - it's said of the concept of the thing: the question as to whether or not one can say that something is 'real' here is not one that comes up naturally; the circumstances in which the question might arise would be those in which one is looking for concepts defects (e.g. being fictional)."[195]

Atkinson und Baldwin verweisen darauf, daß Fragen nach den charakteristischen materiellen Eigenschaften, die Kunstwerke von anderen Objekten zu unterscheiden erlauben sollen, nicht wieder auf der Objektebene von Kunstwerken beantwortet werden können. Ein Sprung vom Besonderen zum Allgemeinen, von Dingeigenschaften zu Definitionen, ist von einem konzeptuellen Standpunkt - dahin zielen die Fragen in "Print (2 sections A and B)" und die oben zitierte Begründung aus einer 1966-67 geschriebenen Textedition - unvermeidbar. Die Frage "Was ist ein Kunstwerk?" ist demnach nicht beantwortbar, wenn nicht eine Antwort auf die Frage "Was ist Kunst?" definiert ist. Dieses Definitionsproblem verweist wiederum auf metasprachliche Probleme von Definitionen allgemein - und aus dieser Einsicht in die Abhängigkeit der Wirklichkeitsauffassung von "frameworks", die Begriffe für Wirklichkeit zur Verfügung stellen, läßt sich wiederum - wie in "Print (2 sections A and B)" fragen, ob tradierte Auffassungen darüber, was ein Kunstwerk sei und woran es als solches zu erkennen sei, haltbar sind: Verbirgt sich hinter ihnen ein vertretbarer "framework" oder würde dieser "framework" sich in einem Diskurs, der auch Konventionen ohne Vorbehalte zu kritisieren bereit ist, als haltlos erweisen?

Atkinson und Baldwin versuchen, im Kunstbetrieb auf der Notwendigkeit eines herrschaftsfreien Dialogs zu inzinieren. In "Print (2 sections A and B)" tun sie dies, indem sie den Rezipienten nach seinen angelernten, bislang wahrscheinlich unhinterfragt gebliebenen Einstellungen zum Begriff Kunstwerk zu fragen. Sie versuchen, einen "Einstellungswechsel"[196] von übernommenen Auffassungen zur reflexiven Untersuchung dieser Einstellungen zu provozieren. Sie tun dies mit ihrem beliebig reproduzierbaren Text-Blow-Up an genau der Stelle, an der sich tradtitionelle Kunstauffassungen bislang am besten bewähren konnten: an der normalerweise in Kunstausstellungen für Gemälde reservierten Platz an der Wand.

Antworten auf die Fragen der Wandtafel dagegen werden von Art&Language schließlich in Texteditionen wie der, aus der oben zitiert wurde, geliefert: Das Werk an der Ausstellungswand ist nicht mehr die ultima ratio künstlerischer Arbeit.

5.4.2. "Bainbridge/Hurrell Models": "Cybernetic" versus "Cinetic Art", 1967 - 1970

Die englischen Art&Language-Mitglieder **David Bainbridge** und **Harold Hurrell** haben kybernetische Modelle aus Schaltkreisen erstellt. Ausgangspunkt der kybernetischen Modelle sind die methodischen Probleme der Definition des Untersuchungsgegenstandes, mit denen Physiker bei elektrischen Wellen konfrontiert werden. Das alltägliche Gegenstandsverständnis taugt zur Erfassung materiell nicht faßbarer, nur sekundär über Wirkungen greifbarer Energien nicht - es taugt aber zur Erfassung von Gemälden und Skulpturen. Die Wirkung elektrischer Wellen entspricht zwar wieder einer Alltagsontologie sicht- und tastbarer Gegenstände, wenn sie mittels Geräten wahrnehmbar gemacht wird, die Licht oder Töne erzeugen, doch werden auf diese Weise bestenfalls Teilaspekte der Ursache - die immateriellen Wellen - deutlicher: Die elektrischen Wellen werden nicht sinnlich erfahrbar wie materielle Körper, sondern bleiben eine Angelegenheit der naturwissenschaftlichen Definition: Der zu definierende 'Gegenstand' ist einerseits theorieextern existent, andererseits nur theorieintern faßbar. Voraussetzung vieler Kunstauffassungen vor Konzeptueller Kunst war aber eine Auffassung vom Werk als 'dinghafter erfahrbarer Ganzheit', wobei diese Erfahrungsweise, die ihr zugrundeliegenden Gegenstandsauffassungen, nie hinterfragt wurden.

Die Frage 'Wie kommt es dazu, unsichtbare Kräfte in Form von Wellentheorien zu erfassen?' ist für Art&Language Anlaß zu der Frage 'Wie kommt es dazu, daß in der Kunst immer noch ein Gegenständsverständnis vorherrscht, das auf eine Ontologie wahrnehmbarer materieller Körper begrenzt ist?'.[197] Dem "material-object-paradigm"[198] wird eine Ontologie möglicher "frameworks", die dasselbe, materiell zwar nicht greifbare, aber dennoch kräfteleitende/-erzeugende Phänomen über verschiedene Zeichensysteme (re-)konstruieren können, entgegengehalten.

Die Präsentation des 1967 von Harold Hurrell entworfenen "Fluidic Device" (Abb.19)[199] besteht aus folgenden Elementen:

- einem reaktiven Objekt (Abb.19a) aus elektronischen und mechanischen Teilen,
    - mit Sensoren, die auf Lichtveränderungen reagieren, und
    - einer Reaktion auf den Sensoren-Input durch einen Luft-Output, der mittels eines Meßgerätes erkennbar ist[200],
- einem Schaltplan, der die Regelung der elektronischen Zusammenhänge zwischen Input und Output präsentiert (Abb.19a),
- einem Computer-Ausdruck aller Schaltmöglichkeiten (Abb.19b,c).

Der Rezipient kann an Hand des Schaltplans erkennen, daß mehrere Schaltmöglichkeiten das gleiche Input/Output-Verhältnis herstellen.[201] Eini-

ge Schaltmöglichkeiten bewirken keinen Output. Wenn außerdem der Luftdruck des Outputs zu schwach ist, um sich vom Luftdruck der Umgebung zu unterscheiden, ist der Unterschied zwischen Schaltmöglichkeiten mit und ohne Output nur an Hand des Schaltplanes und des Computerausdrucks, nicht an Hand der Reaktionen des ausgeführten Modells feststellbar, da das Meßgerät auf Luftdruckunterschiede reagiert. Die Funktionsweise des Modells ist also auf haptischer Ebene nur unvollständig erfaßbar. Das kybernetische Modell "Fluidic Device" thematisiert Beziehungen zwischen in nichtabbildenden Zeichensystemen repräsentierbaren Schaltmöglichkeiten und der empirischen Verifizierbarkeit der sich aus den Schaltungen ergebenden Funktionsweisen des ausgeführten Modells in der Art, daß deutlich wird, wie wenig eine Wirklichkeitsauffassung von Zeichenkonstrukten absehen kann, die nicht auf Haptisches reduzierbar, aber gleichwohl notwendig sind, wenn nicht Dimensionen der Realität einfach ausgeblendet werden sollen. Art&Language argumentieren gegen eine Wirklichkeit verkürzende empirische Kunstontologie und für eine künstlerische Auseinandersetzung mit Möglichkeiten der Konstruktion von Zeichensystemen.

Die Ausstellungspräsentation von "Fluidic Device" konfrontiert den Rezipienten mit bislang aus dem Kunstbereich ausgelagerten Problemen einer primär über Zeichensysteme - siehe den Schaltplan und den Ausdruck der Schaltmöglichkeiten - möglichen Gegenstandskonstitution. Diese Probleme werden in Texten von **Terry Atkinson** und **Harold Hurrell** erörtert, die 1970 in der Zeitschrift "Art-Language" publiziert wurden.[202]

Kinetische Kunst[203] verwendet Technologien, um visuelle Erlebnisbereiche zu 'gestalten'. In "reaktiven Environments"[204] werden von Rezipienten erzeugbare Licht- und Geräuschveränderungen von Sensoren registriert, und von einem wahrnehmbaren, mit ästhetischen Kriterien bewertbaren Output beantwortet. Die Umsetzung des Input in einen Output bleibt dem Rezipienten unbekannt: Die Maschine bleibt für den technisch nicht Versierten eine "black box".

Die kybernetischen Modelle von David Bainbridge und Harold Hurrell unterscheiden sich von dieser kinetischen Kunst darin, daß die Funktionsweise des Modells kunstrelevant ist und nicht die Aspekte, die wahrnehmbar und ästhetischen Kriterien zugänglich sind. Wichtig sind an dieser in Texten, Tabellen und Plänen demonstrierten Funktionsweise nicht technische Komplexität oder Innovation, was lediglich zu einer Substitution ästhetischer Wahrnehmungskriterien durch technoide Aspekte führen würde. Die "redundancy"[205] der elektronisch-physikalischen Seite soll die Aufmerksamkeit weg von Besonderheiten des Modells und hin zu Problemen referentieller Zeichenfunktionen führen: Die Referenz von Zeichen auf Objekte wird bei den "Bainbridge/Hurrell Models" auf ein zeicheninternes Problem der "frameworks" für Gegenstandsbereiche zurückgeführt: 'Kein Gegenstand ohne Theorie' könnte die Lehre aus den gezielt einfachen physikalischen Demonstrationen lauten.

Wenn etwas an den kybernetischen Modellen von David Bainbridge und Harold Hurrell interessant ist, dann sind es die Beziehungen zwischen sichtbarem "Objekt", dem "Modell" als Plan von Schaltmöglichkeiten und den technischen Funktionsmöglichkeiten des Objektes, Inputs wahrzunehmen und Outputs zu produzieren. Es geht also nicht um die ausgestellten Teile selbst, sondern um die Relationen zwischen den Teilen.

In "Lecher System" (Abb.20)[206] wird ein reaktives Modell präsentiert. Ein Schieber mit einem Lämpchen zwischen zwei elektrischen Drähten dient dazu, die Knotenpunkte zwischen zwei sich treffenden, unsichtbaren Wellen sichtbar zu machen:

"At certain points which are voltage antinodes, the voltage difference between the two wires will be at a maximum. At other points are current antinodes which are detected by connecting a 1.5 V torch bulb across the two wires. The torch bulb holder is connected to two stiff wires and inserted in an text tube which serves as a handle. With the hand held well away from the Lecher wires, the torch bulb is slid along on its connecting wires, and the points where the bulb lights most brilliant are noted."[207]

In der Gruppenausstellung "Idea Structures", die **Charles Harrison** im Londoner Camden Arts Center 1970 organisiert hat, wurden das ausgeführte Modell sowie seine physikalische und kunsttheoretische Erläuterung auf einer Texttafel an der Wand hinter dem Modell präsentiert (Abb.20b).[208] Die kunsttheoretische Erörterung der Texttafel und der längere Text im Ausstellungskatalog thematisieren die Theoriebeladenheit der Beobachtung, die Thomas Kuhn in "Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen" erörtert hat[209]: Die gegenstandskonstitutierenden Sehprozesse verändern sich und mit ihrer Veränderung wird auch Anderes gesehen: Anders sehen heißt Anderes sehen. Die englischen Mitglieder von Art&Language führen das Problem der Theoriebeladenheit der Beobachtung mit Hilfe der Fiktion eines "observer", der ein außergalaktischer "alien" ist, ein; dieser *"observer"* ist *"endowed with a special kind of vision for individual lines of force."*[210] *"I can observe the waves directly - you can't."* sagt der Fremde auf der ausgestellten Texttafel in einem fiktiven Dialog zu zwei irdischen Gesprächspartnern.[211] Der Fremde will herausbekommen, wie wir auf die Wellen von "Lecher-System", die er sehen kann, referieren. Sein Problem ist, ob und wie er eruieren kann, wie wir das, was für ihn etwas sinnlich erlebbares Einfaches ist, in komplexen Zeichenprozessen konstituieren.

Die Situation des Fremden, der unsere ihm unbekannte Referenz erkunden will, entspricht dem von **Willard Van Orman Quine** entwickelten Fall eines Forschers, der eine bislang unbekannte Eingeborenensprache erlernen will.[212] Der Forscher hat bereits mit seiner Muttersprache eine Gegenstandsauffassung erworben, die ihm bei induktiven Schlüssen behilflich ist, wenn die Eingeborenenkoordination von Zeichen mit Referenten in der

Interaktion eruiert werden soll. Nach Quine gibt es für den Forscher keine Möglichkeit, eine zweite Sprache so zu erlernen wie die Muttersprache. Er kann nicht mehr gleichzeitig eine neue Einstellung zur Welt mit neuer Sprachkompetenz erlernen. Die mit der Muttersprache erlernte Realitätsauffassung prägt auch die Welteinstellung, die mit der Eingeborenensprache erworben werden soll. Ein Muttersprachler korreliert Sinneswahrnehmungen in Reizmuster so, wie er bei einer Verständigung innerhalb seiner Kulturgemeinschaft relativ sicher sein kann, daß alle Muttersprachler Dasselbe als Gegenstand auffassen.

Quine demonstriert das Problem des Forschers, der unfähig ist, eine zweite Muttersprache zu erlernen, am Beispiel des Eingeborenen, der auf einen Hasen zeigt und "Gavagai" sagt. Für den Forscher stellt sich die Frage, was der Eingeborene mit "Gavagai" gemeint haben kann: Den ganzen oder einen Teil des Hasen, seine Bewegung, das Gras oder Kombinationen aus Hasenteilen, Bewegungen und dem Gras usw. Der Sprachforscher muß zunächst die mit seiner Muttersprache erlernte Realitätseinstellung dem Sprachgebrauch des Eingeborenen unterstellen und erproben, wie weit er seine Realitätsauffassung variieren muß, um mit den Eingeborenen so kommunizieren zu können, daß sie seine Äußerungen nicht ablehnen und in intendierter Weise reagieren. Zwischen funktionierender Kommunikation über Gegenstände, und der Auffassung, was als Gegenstand tatsächlich von Eingeboreren aufgefaßt wird, besteht eine durch keine Falsifikation behebbare Differenz. Wenn ein Forscher mit einem anderen Forscher aus einer anderen Sprachgemeinschaft über Erfahrungen mit demselben Eingeborenenstamm sprechen will, so können beide feststellen, daß ihre Hypothesen über die Bedeutungen der von den Eingeborenen verwendeten Begriffe abweichen können, ohne falsifizierbar zu sein. Nach Quine verweist die Unfähigkeit zu herkunftsunabhängigen Auffassungen über fremde Kulturen auf eine unhintergehbare "ontologische Relativität". Kuhns These von der Theoriebeladenheit der Beobachtung läßt sich - wie es auch **Terry Atkinson, Michael Baldwin** und **Graham Howard** in einigen ihrer in "Art-Language" publizierten Texten tun - mit Quines "ontologischer Relativität" erklären.[213] "Theoriebeladen" ist dann bereits die Bündelung von Wahrnehmungseindrücken zu Reizmustern. Diese Reizmuster sind wiederum in der Kommunikation innerhalb einer Sprachgemeinschaft so lange keiner weiteren Berücksichtigung wert, so lange die Kommunikation funktioniert: Solange die Gesprächspartner die Sinneseindrücke ähnlich zu Gegenstandsbereichen gliedern, die sie mit ihren Begriffen benennen, ist die Nichtbeantwortbarkeit der Frage unproblematisch, was mit welchen Reizmustern als Gegenstand verstanden wird.[214] Die Art der Wahrnehmung von Reizen und ihrer Bündelung zu Reizmustern wird in der Kommunikation außer acht gelassen.

Darin liegt aber die Gefahr, die im Sehprozeß enthaltene Selektivität zu übersehen. Das Beispiel des außergalaktischen "alien", der sieht, was wir

nicht sehen, dient Art&Language dazu, einen Einstellungswechsel in gewohnten, unproblematischen und deshalb belanglos erscheinenden Sehproblemen zu provozieren: Die in einem Kulturbereich etablierte Gegenstandsontologie verliert ihre dogmatischen Züge, wenn die mit dieser Ontologie miteinander Kommunizierenden sich der Relativität ihrer Wirklichkeitsauffassung bewußt sind. Doch diese Einsicht in die "ontologische Relativität" fehlte im Kunstbetrieb der sechziger Jahre dank dem Dogmatismus des "formal criticism" - im Widerspruch zu Diskursen der Avantgarde, in denen eine solche Einsicht gefordert wird.

Der "alien" tritt in der Rolle des Forschers aus einem anderen Kulturbereich auf und frägt:

"The waves are highly linear much like the dotted lines in the diagram in the catalogue indicate; would these be called three-dimensional things?"[215]

Dem Fremden wird mit seiner anderen Gegenstandsontologie die Realitätsauffassung der Erdenmenschen ebenso zum Problem wie Quines Forscher die Kommunikation mit einem Eingeborenen, dessen Sprache er erlernen will.

Zum mindestens ebenso großen Problem wie Dreidimensionalität wird es für den "alien", wenn er erfahren will, was für uns Skulpturen sind:

"One is very soon not only discussing conditions of art-objecthood but also conditions of art-spectatorhood...It does seem that you Earthlings can easily visualize an electromagnetic morphology though only by analogy with, for example, a sculptural morphology; the question seems to be what status you are prepared to allow such procedures. In the case of this piece the sculptural morphology is what generates the electromagnetic morphology. An issue may perhaps be made between formal/theoretical and instantial priorities."[216]

Der Wahrnehmungsgegenstand stellt sich für den Außergalaktischen, wenn er die Position der Erdenbewohner einzunehmen versucht,
- als Problem der Setzung von "formal/theoretical...priorities" und
- als gegenstandsbezogene Selektion von "instantial priorities".
Über "formal/theoretical priorities" sind Antworten auf die Frage "Was ist Kunst?" und mitteis "instantial priorities" Objektkriterien festlegbar. Zwischen "formal/theoretical" und "instantial priorities", Begriffsbestimmung und Objektklassifizierung wird kein Kausalverhältnis hergestellt[217]:

"Suppose in 2500 A.D. an object of finely worked internal detail, the texture and proportions of this object conform to a norm of art. This object is believed to be a product of some ancient people, the object looks very like a smaller Moore. Then there is discovered evidence that proves to be an accidental

natural product. As an object it is now precisely what it was before. Yet it may, immediately, cease to be a work of art and become a natural curiosity belonging not in a museum of art but in a museum of natural history."[218]

Mit Art&Language ist Kunst nicht etwas qua Evidenz, Deutung oder Konvention Bestimmbares, sondern es handelt sich um Geltungsfragen, die nur im Rahmen von theoretischen Setzungen bestimmbar sind. Diese Setzungen sind wiederum nicht völlig beliebig, da sie auf Widersprüche hin überprüfbar sind.

Das Problem ist nach Art&Language nicht, eine endgültige Antwort auf die Frage 'Was ist Kunst?' zu geben, sondern die Frage zu thematisieren: 'Wie kann über Kunst kommuniziert werden?', um "formal/theoretical priorities" und "instantial priorities" zu finden. Die sprachphilosophische Frage, welche Zeichenprozesse in einer solchen Kommunikation eine Rolle spielen, ersetzt das alte bewußtseinsphilosophische Problem, worin die Natur der Kunst besteht. Die Behauptung, es gäbe eine Natur der Kunst, die sich in der Kunstgeschichte manifestiere, widerspricht der "ontologischen Relativität": Kriterien, die den Status von etwas als Kunst festlegen, wohnen nicht den Objekten, die als Instanzen für die Variable 'etwas' in die Satzformel 'etwas als Kunst' einsetzbar sein sollen, als Materialeigenschaften inne, sondern sind den Objekten von außen zugesprochene Bedeutungen. Diese Bedeutungszuschreibungen sind in einem Netz anderer Bedeutungen einer Sprachgemeinschaft oder in einem künstlichen Zeichensystem entweder brauchbar oder verwirrend. Dies ist in Diskursen überprüfbar, in denen Fiktionen wie die vom außergalaktischen "observer" eine kritische Funktion besonders dann übernehmen können, wenn alle Gesprächsteilnehmer aus demselben kulturellen Umfeld kommen, und mangels Vergleichsmöglichkeiten mit innerkulturellen Alternativen einer kritischen Brechung ihrer gewohnten Sehweise bedürfen.

Die englischen Mitglieder schlagen vor:

a) eine reflexive Selbstbezüglichkeit, das heißt eine Selbstbeobachtung im Spiegel des Fremden[219];
b) einen "semantischen Aufstieg" der Kunsttheorie von Objektsprachen ("instantial priorities") zu Metasprachen ("formal/theoretical priorities").[220]

5.4.3. "Dialectical Materialism", 1974/75

5.4.3.1. "Dialectical Materialism: El Lissitsky", 1974/75

In den 1974 enstandenen Plakaten "Dialectical Materialism: El Lissitsky" (Abb.22)[221] werden Text-Bild-Kombinationen des russischen Konstruktivisten **El Lissitzky**[222] zugleich in eine andere Zeichensprache übersetzt und transformiert in eine Präsentationsform mit nicht mehr rückübersetzbaren Eigenschaften. Lissitzkys abstrakte Formen und die Buchstaben der russischen Wörter werden ohne Unterschied in Elemente aus folgenden Zeichenserien übertragen:

- Kleinbuchstabenserien,
- Großbuchstabenserien,
- Zahlenserien.

Hinzu kommen:

- Wiederholungen der Silbe "Surf." mit Punkt, der sie als Wortabkürzung ausweist.

Die "Surf."-Wiederholungen variieren im Unterschied zu allen anderen Serien in Typografie und Buchstabengröße. Die Zahlen- und Buchstabenserien erscheinen in konstanter Typografie, werden aber in ein bis zwei Größen oder Dicken variiert. Einziges Kriterium für die Übertragung sind die Formen der Vorlage. Es gibt keine Regel, welche Zeichenserien für welche Teile der Vorlage zu verwenden sind. Flächen und Linien der Vorlage werden in eine Menge von Zeichen übersetzt - Flächen und Linien werden punktualisiert. Rechts unter der Übertragung erscheint eine kleine Reproduktion der Vorlage.

Die Zahlen- und Buchstabenserien bestehen aus typisierten Zeichen mit vorcodierten Reihenfolgen ("a,b,c,..."; "A,B,C,..."; "1,2,3,..."). Es sind digitale Codes, die zur Substitution von analogen Zeichenformen eingesetzt werden.[223] Parallel zur Punktualisierung der Formen des Vorbildes durch Zeichenreihen werden neue Zusammenhänge aufgebaut: Die Zeichen können wegen der werkextern vorcodierten Reihenfolge ("b" nach "a"; "2" nach "1" etc.) nicht mehr neutral nebeneinander stehen, es sei denn, sie stammen aus verschiedenen Reihen. Stammen sie jedoch aus derselben Reihe, so ergibt sich ein Zusammenhang im Sinne eines Vorher-Nachher auch dann, wenn Zeichen aus verschiedenen Positionen einer Reihe in größeren Abständen zueinander stehen. Zu den verschiedenen Abständen auf der Papierfläche kommen die verschiedenen Distanzen der Zeichen einer Reihe ("10" ist weiter weg von "1" als "5" etc.): Zu formalen Distanzen kommen semantische Distanzen. Durch die Punktualisierung lösen sich Linien, geschlossene Umriße und Flächen der Vorlage auf. Durch die Verwendung von Zeichen aus vorcodierten Reihen entstehen Lese-Richtungen über distinkte Einheiten der Vorlage hinweg. Eine geringe semantische

Distanz zwischen Zeichen aus derselben Reihe, die zwei verschiedene, angrenzende geschlossene Zeichenformen der Vorlage vertreten, löst die Grenzen der formalen Einheiten auf.

"Surf." ist als erste Silbe von Worten vorstellbar, zum Beispiel "Surface", "Surfeit"[224] oder "Surfing"[225]. Die Variationen der Buchstabengrößen und -formen der Zeichenkombination "Surf." korrespondieren optisch miteinander, da die festgelegte Buchstabenserie S-u-r-f die Variabilität der Schriftformen begrenzt. Wenn "Surf."-Variationen eine geschlossene Form ersetzen, so wird diese in eine Serie von in Form und Größe in verschiedenen, aber über Äquivalenzen korrespondierenden "Surf."-Teilen aufgelöst.

Die Vorlage rechts unten und die Übertragung können aufeinander bezogen werden, als liefere das Eine den Index beziehungsweise den Schlüssel für das iconische Andere - doch soll die Übertragung oder die Vorlage als Index dienen?[226] Beides ist möglich beziehungsweise die Rollen von Index und Icon sind austauschbar. Das Lissitzky-Vorbild liefert ein Angebot, wie die Splitter-Konstellationen der Übertragung miteinander zu flächigen Einheiten koordiniert werden können. Die vorcodierten Reihenfolgen, in denen die Übertragungs-Zeichen aus kunstexternen Zusammenhängen bekannt sind, wiederum teilen Lissitzkys analoge Formen in digitale Stufen. Vorlage und Übertragung ergänzen sich, indem sie verschieden sind: Jede fügt der anderen eine Information hinzu, die ihr fehlt - Partikularisierung und Vereinheitlichung sind wechselseitig aufeinander beziehbar. Diese wechselseitige Rezeptionsmöglichkeit hebt die zeitliche Folge der Produktion von der Vorlage zur Übertragung auf. Die implizite Rezeption steht in Differenz zur Produktion und das, obwohl die zeitliche Folge der Produktion in der Rezeption nachvollziehbar ist. Diese Nachvollziehbarkeit hebt die von der Produktionsreihenfolge unabhängigen Rezeptionsmöglichkeiten nicht auf. Es gibt jedoch kein übergeordnetes Drittes, das dieser Wechselseitigkeit einen übergeordneten Sinn verleihen würde.

In einer der photographischen Drucke "Proceedings 0012: Childs Play" (Abb.21) von 1974 dient Lissitzkys Plakat "Mit dem roten Keil schlage die Weißen" von 1920[227] als Vorlage. Lissitzky ordnet den abstrakten Formen Textelemente so zu, daß die Auswahl und Anordnung der Bildformen unschwer als Analogie zu einer politischen Aussage gelesen werden kann: Aus der abstrakten Komposition wird ein Diagramm erwünschter politischer Prozesse, wird Propaganda. Die Übertragung von Art&Language, in der nur "Surf."-Elemente für abstrakte Formen ebenso wie für Textteile der Vorlage verwendet werden, läßt die politische Semantik verschwinden: Der "rote Keil" ist in zwei "Surf."-Reihen, die in einem V-Winkel zueinander stehen, übersetzt worden, und kann jetzt als in ein Segment aus kreisförmig gestaffelten "Surf."-Elementen ebenso eindringend wie aus ihm herausströmend gelesen werden. An die Stelle von Lissitzkys Anbindung der Bildfarben und -formen durch den Bildtext an einen institutionalisierten (bzw. zentralisierten) 'Makro'- Diskurs tritt eine Aufsplitterung in gleichzeitig

mögliche (dezentrale) 'Mikro'-Beziehungen in schwarz/weiß. Die Aufsplitterung wird nicht so weit betrieben, daß alle Bezüge der Vorlage sich auflösen, sondern nur so weit, daß Lissitzkys Semantisierung geometrischer Zeichen - einer Resemantisierung der desemantisierenden Abstraktion - zweideutig wird: Durch die Übertragung wird Lissitzkys narrative Verwendung abstrakter Bildformen "problematic"[228]. "Problematic" wird nicht die Semantisierbarkeit von Bildformen durch Textteile, die selbst formale Funktionen übernehmen, wobei die formale Anordnung der Textzeichen selbst wiederum semantisierbar wird. "Problematic" wird aber der unkritische Anschluß an eine vorcodierte Botschaft: Lissitzky stoppt durch den Anschluß an eine vorgegebene Botschaft die Dynamik von De- und Rekonstruktion der Zeichen-Bedeutung-Koordinationen und Art&Language stellen die Dynamik wieder her.

Einige Vorlagen zur Plakat-Serie "Dialectical Materialism: El Lissitsky" sind Reproduktionen der Mappe "Suprematistische Erzählung von zwei Quadraten in 6 Spielen" von El Lissitzky. In Bildsequenzen stellt Lissitzky zwei Quadrate als "handelnde Figuren" vor:

"In dieser Mär von 2 Quadraten habe ich mir die Aufgabe gestellt, eine elementare Idee mit den elementaren Mitteln so zu gestalten, daß es für Kinder eine Anregung zu aktivem Spiel und für Erwachsene ein Schauspiel sein soll." [229]

Lissitzkys Blatt mit dem Text "Ein Schlag und alles fliegt auseinander"[230] ist in der Komposition einschließlich der Anordnung der Buchstaben eine Analogie zur Textaussage. Bei Art&Language wird daraus ein visuelles Feld aus Zeichenpartikeln, wobei sich in der Mitte die "Surf."-Elemente häufen. Lissitzkys quadratische Umrahmung wird in willkürlich aufeinander in irregulären Abständen folgende Elemente aus verschiedenen Zeichenreihen übertragen. Auf dieselbe Weise werden auch die Balken, die bei Lissitzky den Eindruck der Kraftentladung erwecken, übertragen. Die Folge ist, daß die Zeichenpartikel, die für Balken stehen, von Zeichen, die den quadratischen Rand der Vorlage vertreten, ununterscheidbar werden und vom Rand her die größeren "Surf."-Teile entlang der vertikalen Mittelachse von kleineren Zeichen umspielt werden. Vor der Massierung der "Surf."-Teile oben weichen - metaphorisch gesprochen - die kleinen Zeichenpartikel an den Rand zurück, während sie darunter auf die kleineren "Surf."-Partikel zuströmen, um schließlich unten zusammen mit einem "Surf."-Element Lissitzkys Bildfläche zu verlassen - oder in einer Leseweise in umgekehrter Richtung: Von unten treten kleine Zeichenpartikel über das unterste "Surf."-Element in das Bildquadrat ein, strömen von den "Surf."-Elementen, die für das kleinere Quadrat stehen, weg zum Rand, um sich darüber wieder auf die "Surf."-Teile zuzubewegen. Keine dieser Richtungsprojektionen ist eindeutig richtig - und doch ist die Übertragung von Art&Language nicht richtungs-

neutral: Sie schafft neue visuelle Kraftfelder durch Verteilung, Größe und Form der Zeichen und durch den Zusammenhang der Zeichen in vorcodierten Reihen. Die Übertragung steht zwischen einer expressiven Gestaltung visueller Kraftfelder und der Partikularisierung von Flächen durch Zufallsspuren. Doch werden diese zweiseitigen Bewegungen als Lesemöglichkeiten realisiert, das heißt sie sind nicht allein Wahrnehmungseindrücke, die sich unmittelbar und unvermeidbar einstellen. Die Lesemöglichkeiten sind mindestens auch Reaktionen auf das offensichtliche Koordiniertsein der Zeichenanordnung, sind also bereits Deutungen des Gesehenen im 'Sehen-Lesen'. Rezeptionsweisen sind möglich, in denen die Relationen zwischen emotiven, poetischen und - wegen der unüblichen Anwendung von vorcodierten Zeichenreihen - metasprachlichen Zeichenfunktionen als 'Spannung' oder 'Gleiten' mental realisiert werden können. 'Spannung' meint eine wechselseitige 'Negation' von Zeichenfunktionen, nicht ein einseitiges Verhältnis von 'Affirmation' und 'Negation': Das Negierte wird vom Negierten negiert. 'Gleiten' meint eine Dynamik von Beziehungen, die sich der Polarisierung in 'Affirmation' und 'Negation' entzieht.

Opponiert wird von Art&Language gegen Lissitzkys Trennung in Bild- und Texteinheiten und gegen Lissitzkys Versuch, nicht nur den Eindruck der Bewegung durch die Anordnung der Bildteile hervorzurufen, sondern den Eindruck einer Bewegungsrichtung vom Zentrum zwischen den beiden Quadraten nach oben und unten: "Ein Schlag und alles fliegt auseinander." Bei Art&Language wird zwar nicht der Eindruck von zusammenhängenden, wie Bewegungskräfte lesbaren Elementen durch die Punktualisierung in Partikel aufgelöst. An Stelle von Lissitzkys durch den Text gestützter Lesbarkeit der Balken und Quadrate als sich einseitig - auseinanderstrebend - bewegend treten jedoch Lesemöglichkeiten zweiseitiger Bewegungen des Steigens und Fallens von "Surf."-Teilen und ebenfalls zweiseitige Bewegungen der kleineren Zeichenteile. Wie in "Proceedings 0012: Child Play" werden aus einseitig gerichteten Bewegungen bei Art&Language zweiseitige. Dies geschieht mittels einer eigenartigen Verschränkung von Zeichenformen und vorcodierten Zeichenordnungen, einem mehrdimensionalen Form-Semantik-Verhältnis, das Lissitzkys eindimensionaler Resemantisierung von desemantisierender Abstraktion zuwiderläuft.

5.4.3.2. Installation MoMA Oxford, 1975

1975 wurden Plakate aus der Serie "Dialectical Materialism: El Lissitsky"[231] und auf Papier gedruckte Texte auf Wände des Oxforder Museum of Modern Art geklebt (Abb.23). Die Texte explizieren teilweise das 'Konzept überhaupt'[232] des Unterschieds zwischen "tautomerism" und "mesomerism", auf den in Abschnitt 5.3.3.3. noch genauer eingegangen wird. Dieser Unterschied wird im linguistischen und politischen Bereich in verschiedenen Brechungen angesprochen. Den Textabschnitten sind Serien von "Surf."-Wiederholungen, russische und lateinische Buchstaben- sowie Zahlenreihen zugeordnet. Außerdem gibt es Wiederholungen desselben Textabschnitts.

Die Zuordnungen von Elementen aus Zeichenreihen zu Textteilen funktionieren nur teilweise nach dem Prinzip von Indices mit ein-eindeutigen referentiellen Funktionen.[233] Teilweise werden mehrere Indices aus verschiedenen oder derselben Zeichenreihe einem Textteil zugeordnet. Die Indices erscheinen nicht nur in ein-eindeutigen und in offenen Bezügen zu Textteilen, sondern werden auch unabhängig von Textteilen als Zeichenmaterial für rein visuelle, iconische Konstellationen eingesetzt. Diese Konstellationen erscheinen einige Male zwar abgesetzt, aber auf demselben Papierträger unter und neben den Texten.

Die Elemente von Zeichenserien kommen in der Oxforder Installation
- als Indices für Textreferenten,
- als Zeichenformen in Bildbezügen zu den Vorlagen auf den "Lissitzky"-Plakaten und
- als Zeichenmaterial in nach iconischen Kriterien geordneten, von Vorlagen und Textteilen unabhängigen Konstellationen

vor.

Durch das wiederholte Vorkommen derselben Zeichenreihen (russisches und lateinisches Alphabet, Zahlen, "Surf."-Wiederholungen) in allen Teilen der Installation ergeben sich Querverweise. Würde jeder Index auf einen bestimmten Textteil referieren, dann würde auch die Wiederholung desselben Index in einer Übertragung nach Vorlagen des russischen Konstruktivismus auf die Semantik eines Textteiles referieren. Wäre dies so, dann würden die Zeichen aus vorcodierten Reihen für Textabschnitte stehen und die Koordination der Zeichen in der Fläche in den "Lissitzky"-Plakaten und den iconischen Konstellationen der Indices stünde für die Koordination der bezeichneten Abschnitte zu einem Textsinn. Ein solches 'Informationssystem', in dem Flächenrelationen als Homologien oder Analogien[234] zu narrativen Ordnungen zu interpretieren sind, liegt in der Oxforder Installation jedoch nicht vor. Jede Semantisierung von iconischen Anordnungen der Zeichen, die der Rezipient durch indexikalische Zuordnungen von Bild- und Textteilen vornehmen kann, schafft nur willkürlich Bedeutungsinseln in einem Meer von Zeichen. Die Querverweise sind um ihrer selbst willen da:

Sie verweisen auf das metasprachliche Problem des Geordnet-/Nichtgeordnetseins von Zeichen als Reihe/als isoliertes Element.

Differenz und Selbstbezüglichkeit werden als Grundlage jedes sinnschaffenden Systems nachgewiesen. Es liegt nahe, an Luhmanns These der Selbstbezüglichkeit ("Autoreferentialität") von "Kommunikationsmedien" zu denken: die Systeme werden durch ihre Möglichkeiten, Differenzen zu generieren, fähig, Bedeutungsträger zu werden.[235]

Durch die Wahl und den Einsatz von bereits vorgeordneten, jedem Rezipienten vertrauten Zeichenreihen in doppelbödigen, iconischen wie indexikalischen Funktionen, wird das metasprachliche Problem der Entstehung von Bedeutung thematisiert. Vorcodierte semantische Felder werden durch den Rückgang auf das Entstehen von Bedeutung relativiert: Sie sind nur eine unter vielen Möglichkeiten, Bedeutung zu konstruieren. Die Installation "Dialectical Materialism" stellt eine Spannung zwischen De- und Rekonstruktion semantisch vorbelasteter Elemente her - und semantisiert diese Spannung wiederum als eine politische: als Konzept eines Prozesses sozialer Transformation, der wiederum De- und Rekonstruktionen von Codes umfaßt.

Lissitzky schließt in seinen Plakaten und Büchern werkinterne iconische Zusammenhänge an symbolische Funktionen durch Schlagworte aus dem werkextern vorcodierten Zeichenuniversum Marxismus-Leninismus an. In der Oxforder Installation dagegen 'sagen' Texte, was mit ihrer Präsentation in der 'Zeige' der Installation passiert. Durch das wechselseitige Verhältnis von 'Sage' beziehungsweise 'Explikation durch Text' und 'Zeige' beziehungsweise 'Implikation durch die Form des Präsentierens in bestimmten Präsentationsumständen' werden von Art&Language die eigenen Anschlüsse an werkexterne Zeichen-Universen - die Aussagen über gesellschaftliche Klassenspezifika auf vielen Textplakaten - problematisiert. Bezeichnet man die politischen Aussagen als narrative 'Sage', die theoretischen Erörterungen als Meta-'Sage' und die iconischen Präsentationsformen als 'Zeige', so kann die Oxforder Installation als Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen diesen drei Ebenen beschrieben werden. Die Meta-'Sage' wird nicht hegelianisch als letzte, alle anderen Ebenen in sich enthaltende Ebene ausgewiesen, sondern als ein Element, das gleichwertig neben semantischen Vorbelastungen, die eine 'Sage' konstituieren, und iconischen 'Zeige'-Formen erscheint.

Zwischen diesen drei Ebenen bestehen wechselseitige Beziehungen: Mit einem Verweis einer Ebene auf eine andere ist wiederum ein Rückverweis der anderen Ebene auf die verweisende Ebene verbunden. Dieser Rückverweis ist kein tautologischer, sondern Transformationen von Zeichenfolgen provozieren auch Bedeutungsverschiebungen: Die verweisende Ebene ändert sich selbst durch den Rückverweis der Ebene, auf die verwiesen wurde. Die ältere Ebene hat sich als Ausgangspunkt einer neuen verweisenden Ebene bereits geändert, und ändert nun durch die auf der neuen Ebene

noch nicht registrierte Veränderung der älteren Einheit eben diese neue Ebene: Die Lernfähigkeit des Alten in Reaktion auf das Neue provoziert Veränderungen im Neuen:

"In transforming social reality through its incessant action the working class at the same time transforms the conditions of its later consciousness."[236]

Indem in der Oxforder Installation Zeichen in Textfunktionen 'sagen', wie die Auflösung von etablierten Zeichen-Bedeutung-Koordinationen durch eine Präsentationsform erfolgen kann, die 'Inseln' beziehungsweise 'Splitter' vorcodierter Zeichenverkettungen ("concatenations") vor-'zeigt', sprechen diese Texte zugleich über die Möglichkeit ihrer eigenen Auflösung als 'Sage'. Zugleich werden in der Auflösung der 'Sage' durch die 'Zeige' neue Zusammenhänge konstituier-/konstruierbar:

"...the working class...compels itself to carry its own struggle to a higher struggle at the next stage."[237]

Aus aufgelösten Ganzheiten, aus 'Inseln' und 'Splitter', können neue Zeichen-Bedeutungs-Koordinationen entwickelt werden:

"A case of nesting is self-embedding."[238]

Durch die Verdichtung des 'Nebeneinander' poetischer, referentieller und phatischer (soziale Konventionen) sowie metasprachlicher Zeichenfunktionen in der Oxforder Installation kann beim Rezipienten eine Relationierung von Zeichenfunktionen erzeugt werden, die bereits in Abschnitt 5.3.3.1. mit den Begriffen 'Gleiten' und 'Spannung' beschrieben wurde. 'Nebeneinander' ist ein zusammenhangloses Beieinander-Sein von Verschiedenem. Die das Negierte negierende 'Spannung' ermöglicht "self-embedding": Jeder Teil bezieht sich auf den Anderen durch seine Ausgrenzung als Anderes durch Differenz und Selbstreferenz, nicht durch Anpassung.

Die englischen Mitglieder von Art&Language stellen eine Rezeptionssituation her, die den Leser/Betrachter auf seine politische (Selbst-)Verantwortung verweist:

"Either you accept some responsibility for the (social) conditions of your own productive existence or you just give it up."[239]

Bei der Installation in Oxford wird der Rezipient durch die 'Spannung' zwischen 'Sage' und 'Zeige' darauf aufmerksam gemacht, daß er eine Auflösung und Neubildung von semantischen Feldern einzuleiten versuchen kann. Es liegt am Rezipienten, ob und wie die 'Spannung' zwischen noch mitteilenden und autonomen Funktionen durch neue mitteilende Funk-

tionen aufgelöst wird, oder ob er es bei einem 'Gleiten', einer Diffusion in autonome Funktionen mit latenten, nicht konkretisierten Bedeutungspotentialen bewenden läßt. Diese Wahlmöglichkeit zwischen unbestimmter und bestimmter Resemantisierung erzeugt wiederum neue 'Spannungen'. "Dialectical Materialism" erzeugt auf mehreren Ebenen 'Spannungen' und löst sie nicht auf.

Die Werkreihe ist eine programmatische Stellungnahme gegen eine eindimensionale politische Kunst, die ihre eigenen Produktionsbedingungen nicht kritisch reflektieren kann oder will[240], wie gegen eine apolitische autonome Kunst, die sich keine Rechenschaft über die Zusammenhänge zwischen allgemeinen Welteinstellungen und "ästhetischem Eigensinn"[241] geben will.

5.4.3.3. "Mesomerism"

Philip Pilkington, der seit dem "Index 002 (Bxal)" die linguistische Position der englischen Art&Language-Gruppe entscheidend geprägt hat[242], hat mit einer Formel wechselseitige nichttautologische Verweise ausgedrückt:

"<surfBxS1> ← <surfBxS2> → <surfBxS3>" [243]

"B" steht für:

"to blurt = to utter a statement without any syntactic & semantic limits on what constitutes that statement." [244]

"x" ist eine Variable und "S" steht für "sequence".[245] Eine Äußerung "Bx" wird durch "S" als in einem Kontext weiterer Sätze stehend gekennzeichnet. Ein Satz BxS^m in einer Folge von Sätzen BxS^0, BxS^1, BxS^2,..., BxS^n kann durch verschiedene Konstruktionsweisen der Oberflächengrammati (="surf.[ace]") mit voraus- und nachstehenden Sätzen in Verbindung stehen. Die Rückwirkungen der Zweige auf das, wovon sie abzweigen, zeigt folgende Formel[246]:

$$\text{"}BxS^0 \underset{\alpha}{\overset{\beta}{\rightleftarrows}} BxS^1 \underset{\alpha}{\overset{\beta}{\rightleftarrows}} BxS^2\text{"}$$

Das transformierende Antezedens BxS^n wird durch das Resultat BxS^{n+1} selbst transformiert. Die Katapher Alpha (rechtsverzweigt) und die Anapher Beta (linksverzweigt)[247] erscheinen in der Dynamik der Rede gemeinsam, während "Markov-Ketten"[248] ausschließlich rechtsverzweigt sind[249]:

reflexion

$$\beta \Longleftrightarrow \alpha$$

teleological drang

BxS^m ist als 'token' denkbar, das sich ereignet hat. BxS^m kann ein 'token' BxS^{m+1} implizieren. BxS^m als vergangenes 'token' ist für die Anapher Beta irreversibel, weil die Zeit der Äußerung irreversibel ist, doch kann durch Beta die Auffassung von BxS^m dennoch durch BxS^{m+1} rückwirkend verändert werden, da BxS^m als 'type' unabhängig von den zeitbedingten Kommunikationsumständen /-ereignissen erinnert und mental präsent sein kann:

"...isn't $BxS_1 \rightarrow BxS_2$ a token and type change..." [250]

Das in BxS^{m+1} über die Katapher Alpha enthaltene Wissen von einem 'type' BxS^{m} verwandelt rückwirkend über die Anapher Beta die Sicht auf das 'token' BxS^{m}. BxS^{m} ist von BxS^{m+1} aus als Ausgangspunkt für die Katapher Alpha von Interesse, da die alte Katapher Alpha die Voraussetzung für die jetzt mögliche Anapher Beta ist. BxS^{m+1} benötigt den Rücklauf durch die Anapher Beta auf BxS^{m} seinerseits für Reflexionen über ein Vorrücken auf BxS^{m+2} durch die Katapher Alpha: BxS^{m+1} definiert und reflektiert sich und seine Zukunft im Hinblick auf seine Herkunft. Die Herkunft aus BxS^{m} dient BxS^{m+1} als Modellfall, als 'type', der genutzte und ungenutzte Möglichkeiten enthält, wobei die genutzten Möglichkeiten zur Haben-Seite gehören, und die ungenutzten Möglichkeiten Ansätze für eine Perspektive enthalten können, wie der positive Erfahrungsteil mit ungenutzten und neuen Teilen zu einer neuen Einheit BxS^{m+2} vernetzt werden kann.

Das 'token' BxS^{m} konnte über die Einschätzung eines möglichen, in der Zukunft liegenden 'type' BxS^{m+1} und über das 'type' BxS^{m-1} sich selbst als 'type' verstehen. Dieses Selbstverständnis war ein anderes als das Verständnis, das jetzt vom 'token' BxS^{m+1} aus über selbstbezügliche Reflexion als 'type' mittels der Anapher Beta rückblickend auf das 'type' BxS^{m} möglich ist. Im Vergleich zur Selbstdefinition von BxS^{m+1} im Angesicht von BxS^{m-1} wird sich auch die Definition von BxS^{m} im 'Lichte' der Erkenntnis von BxS^{m+1} ändern. Damit verändert sich wiederum die Perspektive, mit der sich BxS^{m+1} im Rücklauf auf BxS^{m} selbst definiert. Als "token" ist ein "BxS" präsent, konkret erfahrbar. Als "type" hat es ein Potential semantischer Möglichkeiten, die in der Gegenwart nicht präsent ("surface") sind.

Voraussetzung für diese Darstellung ist:

- BxS^{m-1}, BxS^{m} und BxS^{m+1} als 'type-token'-Bezüge zu denken[251];
- die Irreversibilität des 'materiellen' Zeitablaufs von 'tokens'[252] mit der 'immateriellen' Reversibilität der 'types' zu kombinieren, Vergangenes als Potential für Zukünftiges zu denken;
- die 'type-token'-Bezüge zwischen BxS^{m} und BxS^{m+1} nicht statisch und geschichtslos im Sinne eines in BxS^{m} irreversibel enthaltenen Set von Möglichkeiten für BxS^{m+1} zu denken, sondern als Dynamik einer aus der Relation BxS^{m-1}-BxS^{m} zur Relation BxS^{m}-BxS^{m+1} fortsetzbaren Bewegung: Die Relationierung von Relationen wird entscheidend.

Ein 'token' BxS^{m+1} kann über die Anapher Beta ein verändertes BxS^{m} durch Status-Veränderung vom sich selbst als 'type' einschätzenden gegenwärtigen 'token' aus zum zurückliegenden 'type' BxS^{m} schaffen: BxS^{m+1} bezieht aus der rückwirkenden Korrektur der Selbstdefinition des 'type' BxS^{m} die Möglichkeit zur Antizipation des Folgenden. BxS^{m+1} versucht, aus der von ihm bewirkten rückwirkenden Veränderung von BxS^{m} die Veränderung seiner zukünftigen Einschätzung durch BxS^{m+2} zu antizipieren:

$$BxS^{m} \xrightarrow[\alpha_n]{\beta_n} BxS^{m+1} \xrightarrow[\alpha_{n+1}]{\beta_{n+1}} BxS^{m+2}$$

Die Differenz zwischen der 'type'-Einschätzung von BxS^{m} und BxS^{m+1} wird beim Übergang zu BxS^{m+2} nicht hegelianisch in ein 'neues Drittes' beziehungsweise einen "tautomerism" verwandelt. Dieses 'Dritte' müßte hegelianisch alle vorangegangenen 'Differenzen' als mit ihm in der 'Natur' seines Begriffes 'Identisches' enthalten, tut es aber im "mesomerism"[253] von **Baldwins** und Pilkingtons "Dialectical Materialism" nicht: Dort sind Differenzen die Grundlage für permanente semantische Verschiebungen und das Ziel einer alles vereinigenden Identität gibt es nicht. Ein "hybrider"[254] Zustand zwischen untereinander in einer "concatenation"[255] zwar in Verbindung stehenden, sich aber nicht zu einem Dritten vereinigenden Elementen wird von den englischen Art&Language-Mitgliedern mit dem von Baldwin der Chemie entlehnten Begriff "mesomerism" bezeichnet.[256] In diesem "mesomerism" ist die Beziehung zwischen den beiden Elementen nicht

- als kausale, einseitig gerichtete Folge, wie zum Beispiel in der Markov-Kette, oder
- als Vermittlung von These und Gegenthese in der Synthese

interpretierbar. Der "mesomerism" ist auf keine dieser beiden Arten von "tautomerism" reduzierbar.

Die politischen Textteile der Oxforder Installation "Dialectical Materialism" informieren über die Auflösung von unveränderbar erscheinenden Zeichen-Universen durch die Katapher Alpha, in der ein gegenwärtiges 'token' mit der selbst zugeschriebenen Bedeutung eines 'type' - die "working class" - zu seiner Selbsttransformation in zukünftige 'tokens' außerhalb des Universums der Gegenwart strebt, indem es sich selbst als 'type' durch kritische Rekonstruktion seiner Vorgeschichte mental neu definiert und damit die impliziten Restriktionen der etablierten 'type'-Definitionen von "working class" zurückläßt. Die neue 'type'-Definition antizipiert neue Möglichkeiten für zukünftige Konkretisationen von 'tokens'- wie schon in Abschnitt 5.4.3.2. zitiert:

"...the working class...compels itself to carry its own struggle to a higher struggle at the next stage."

6 Biographien

6.1. Art&Language

(s. Abschnitte 1.1., 1.2., 1.4., 2.2., 2.3.1., 2.4.3., 3. (außer 3.3.1.), 4.3., 5.2.1., 5.2.2.3.1., 5.3.1., 5.4.)

6.1.1. Art&LanguageUK$_{\text{(United Kingdom)}}$

Oct./Nov. 1966	Michael Baldwin (geb. 1945), Student am Coventry College of Art (heute: Lanchester Polytechnic) lernt Terry Atkinson (geb. 1939), der dort Dozent ist, kennen. Zusammenarbeit von Terry Atkinson und Michael Baldwin: erste Textmanuskripte.
1967	Der im akademischen Betrieb unbequem gewordene Michael Baldwin wird vor Ablegung seines Diploms von der Kunstakademie entlassen.
ab 1967	Zusammenarbeit von Terry Atkinson und Michael Baldwin mit David Bainbridge (geb. 1941) und Harold Hurrell (geb. 1940). Auslöser dafür ist die Präsentation der "Bainbridge/Hurrell-Models" in der "Hardware-Ausstellung in der Londoner Architectural Association im Februar.
Nov. 1967	Baldwins "Remarks on Air-Conditioning" erscheint durch Vermittlung von Robert Smithson im "Arts Magazine". Robert Smithson erhält den Aufsatz bei einem Besuch von Terry Atkinson in New York.
Mai 1968	Gründung der "Art&Language Press" in Coventry von Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell.
ab Mai 1969	Herausgabe der Zeitschrift "Art-Language". Neben laufenden Beiträgen von Gruppenmitgliedern werden auch Beiträge von gruppenexternen Künstlern publiziert (Frederic Barthelme, Victor Burgin, Dan Graham, Stephen Mc Kenna, Sol LeWitt, Lawrence Weiner).
Juli 1969	Joseph Kosuth wird aufgefordert, als "American Editor" zu fungieren.
Sept. 1969	Bainbridge und Baldwin erhalten Teilzeit-Stellen als Dozenten am Coventry College of Art. Atkinsons Teilzeit-Anstellung wird in eine volle Anstellung umgewandelt.
1970-1973	Graham J. Howard (geb. 1948, 1967-1970 Student am Coventry College of Art) schreibt ab "Art-Language" Vol.1/No.3, June 1970 regelmäßig bis Vol.2/No.3, September 1973.
ab 1971	Herausgeber von "Art-Language" wird der Kunsthistoriker Charles Harrison (geb. 1942), der seit 1969 Kontakte zu Mitgliedern der Gruppe hat.
Sommer 1971	Bainbridge und Baldwin verlieren wegen Streichungen des theoretischen Studienteils ihre Teilzeitstellen am Coventry College of Art.
1971/72	Kevin Lole, Philip Pilkington (geb. 1949) und David Rushton (geb. 1950) geben zwei Nummern der Zeitschrift "Analytical Art" in Coventry heraus. Die drei Herausgeber, die an den Kunsttheorie-Kursen der Art &Language-Mitglieder am College in Coventry teilnehmen, geben ihre Zeitschrift auf, um in Zukunft ihre Texte in "Art-Language" zu veröffentlichen.
1973-1979	Zusammenarbeit von Michael Baldwin und Philip Pilkington.
Ende 1974	Terry Atkinson verläßt Art&Language.
ab 1977	Zusammenarbeit von Michael Baldwin, Charles Harrison, Philip Pilkington und Mel Ramsden.

6.1.2. Art&LanguageUS(United States)

1967	Mel Ramsden (geb. 1944) fällt Baldwins Text "Remarks on Air-Conditioning" im "Arts Magazine" auf.
Nov.1967-1976	Ian Burn (geb. 1939) und Ramsden leben in New York.
1968	Gruppenausstellung "Language II", Dwan Gallery, New York, mit den Texteditionen "Six Negatives" von Burn/Ramsden und "22 Sentences: the French Army" von Atkinson/Baldwin.
April 1969	Der Galerist Seth Siegelaub zeigt Ian Burn die erste Nummer der von A&LUK herausgegebenen Zeitschrift "Art-Language".
ab Feb.1970	Beiträge von Burn/Ramsden für "Art-Language". Die ältesten der ersten Beiträge für "Art-Language" sind bereits 1968 entstanden.
1971	Burn/Ramsden werden redaktionelle Mitarbeiter von "Art-Language". Bekanntschaft von Burn/Ramsden mit Terry Smith und Michael Corris.
1972	Zusammenarbeit von Burn, Corris, Ramsden und Smith bei "A Heuristic Simplification (H.S.)", bis auf wenige Abweichungen identisch mit der zweiten Version der "Comparative Models" (Burn/Ramsden-Device 1972, S.30-67), die im selben Jahr in der Kölner Galerie Maenz ausgesstellt wird (heute: Sammlung LeWitt, Wardsworth Atheneum, Hartford/Connecticut). Preston Heller und Andrew Menard nehmen Kontakt mit A&LUS auf.
Feb. 1973	Preston und Heller erwidern Max Kozloffs Kritik Konzeptueller Kunst im "Artforum" (Kozloff-Art 1972; Heller/Menard-Kozloff 1973).
April 1975-1976	Die Zeitschrift "The Fox" erscheint in drei Nummern. Die Zeitschrift wird von Sarah Charlesworth finanziert, von Joseph Kosuth herausgegeben und die Redaktionsarbeit von Ian Burn, Paula und Mel Ramsden geleistet. Folgende Mitglieder von A&LUS schreiben Aufsätze, die in "The Fox" publiziert werden: Karl Beveridge, Ian Burn, Sarah Charlesworth, Michael Corris, Joseph Kosuth, Andrew Menard, Mel Ramsden, Terry Smith, Mayo Thompson und Ron White.
Febr.1976	"Night of the Long Knives" (Bechley-Lumpenheadache 1976): Gegründet wird 'Provisional Art&Language' mit allen Migliedern von A&LUK und allen bisherigen Mitgliedern von A&LUS außer Charlesworth und Kosuth. Charlesworth und Kosuth wird die Wahl gelassen, sich Art&Language zu nennen oder nicht.
1976	Burn ist an einem Fortbestehen von A&LUS nicht mehr interessiert. Ramsden und Thompson lösen die amerikanische Gruppe auf, indem unter Vorwänden die Mitgliedschaft allen Mitarbeitern gekündigt wird.
Nov. 1976	Burn zieht in sein Heimatland Australien, dort Fortsetzung mit der bereits begonnenen regionalistischen, antiamerikanischen Institutionenkritik in Zusammenarbeit mit Nigel Lendon und Smith.
Jan. 1977	Ramsden zieht in sein Heimatland Großbritannien, Thompson und Christine Kozlov ziehen etwas später ebenfalls nach England. An der New Yorker Zeitschrift "Red Herring" beteiligen sich die ehemaligen A&L-Mitglieder Burn, Carole Condé, Corris, Heller und Menard. Im Unterschied zu "The Fox" erscheinen die Aufsätze ohne Autorenangaben. Die Zeitschrift wird vom "National Endowment for the Arts" und vom "New York State Council on the Arts" unterstützt. Die Unterstützung wurde nach der ersten Nummer gestrichen. Weitere Nummern sind nicht erschienen.

6.2. Robert Barry

(s. Abschnitt 1.1.1., 1.2., 3.3.1., 3.3.2., 5.1.2.2.)

1936	geb. in New York City
1957	"Bachelor of Art" am Hunter College, New York City University
1963	Magister Artium am Hunter College
ab 1964	Lehrer des Hunter College
1969-1977	Universitätsassistent am Hunter College

6.3. Mel Bochner

(s. Abschnitte 1.1.1., 1.2., 2.2., 3.2.1, 3.2.3., 3.3.2., 5.1., 5.2.1., 5.2.2.2., 5.2.2.3.2., 5.3.1.)

1940	geb. in Pittsburgh/Pennsylvania
1958-1962	Studium am Carnegie Institute of Technology, Pittsburgh. Abschluß als "Bachelor of Art". Nebenfach Philosophie.
1963	Studium an der Northwestern University in Evanston/Illinois als Student im Hauptfach Philosophie eingeschrieben.
ab 1964	Wohnsitz in New York
1964-1965	Wärter des Jewish Museum, New York
1965-1967	Kunstkritiken für "Arts Magazine"
1965-1973	Lehrer der School of Visual Arts, New York
ab 1966	Freundeskreis mit Eva Hesse, Sol LeWitt, Brice Marden, Dorothea Rockburne und Robert Smithson. Nov. 1966 "The Domain of the Great Bear" von Mel Bochner und Robert Smithson erscheint in "Art Voices"

6.4. Victor Burgin

(s. Abschnitt 1.1.1., 1.2., 2.3.1., 3.3.2., 3.3.3.)

1941	geb. in Sheffield
1962-1965	Studium am Royal College of Art, London
1965-1967	Studium an der Yale University, New Haven/Connecticut und Abschluß mit "M.F.A."
ab 1967	Wohnsitz in New York
1967-1973	Lehrer am Trent Polytechnic, Nottingham
ab 1973	"Senior Lecturer" in Geschichte und Theorie der Bildenden Künste, School of Communication, Polytechnic of Central London
1975	Lehrer, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax

6.5. Henry Flynt, Jr.

(s. Abschnitt 1.1., 3.2.1., 3.3.1., 5.2.2.3.1.)

"Sohn eines reichen Mannes aus North Carolina" (Higgins-Postface 1965, S.189), lebt in New York

ab 1957	Studium der Mathematik, Harvard University. Beginnt zu komponieren, zu malen und zu dichten
ab 1959	Verwendung des Begriffs "Concept Art"
1960	Verläßt Harvard University
Dez. 1960	Besucht La Monte Young, mit dem er sein Interesse für Jazz und amerikanische Volksmusik teilt. Schreibt "word pieces" nach dem Vorbild von La Monte Young
1961	"Concept Art Versions" (Mac Low/Young-Anthology 1970, o.P.)
ab Jan. 1961	Komposition von "mathematic systems"
25.2.- 26.2.1961	Aufführung ("Jazz, Flynt-music, compositions, contest, improvisation, poetry etc." George Maciunas 1973) in einer von La Monte Young organisierten Konzert-Reihe in Yoko Onos Loft
31.3.1961	Harvard-Konzert: "Non-appearance" als Teilnahme
3.6.1961	Vorlesung über den Begriff des Neuen als Kunstkriterium in La Monte Youngs Appartement
Sept. 1961	"Anthology of Non-Philosophical Cultural Works"
ab Ende 1961	Kontakte zu radikalen linken Gruppen wie der Workers World Party unter der Leitung des Trotzkysten Sam Mercy
5.6.1962	"My concept of general acognitive culture" (Vortrag)
2./3.2.1963	"Festum Fluxorum", Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf: auf Plakat genannt
27.2.1963	Demonstration für den Abriß des Museum of Modern Art, Metropolitan Museum und der Philharmonie
28.2.1963	Vorlesung in Walter de Marias Atelier
1963	"From Culture to Verasument", Vortrag in Walter de Marias Loft, New York
	Aufsatz "Concept Art" (Copyright 1961) erscheint in: Mac Low/Young-Anthology 1963/67/70
1964	Fluxus-Zeitung "ccV TRE", Nr.4 mit erster Publikation eines philosophischen Manuskripts und einer Anti-Kunst-Manifestation von Flynt
29.4./8.9.1964	"Action against cultural imperialism": Demonstration von Flynt und George Maciunas gegen eine von Allan Kaprow geleitete Aufführung von Stockhausens "Originale", an der die Fluxus-Mitglieder Dick Higgins, Jackson Mac Low, Charlotte Moorman und Nam June Paik beteiligt waren (Higgins-Postface 1965, S.191), in der Judson Hall, New York City. Stockhausens Ablehnung von außereuropäischer und nicht-ernster Musik wird in Flynts Pamphleten als "Cultural Imperialism" kritisiert.
1965	Manifest mit George Maciunas: "Communists must give revolutionary leadership in culture", New York 1966/Mailand 1967 (auf italienisch)
1968	"down with art", ed. FLUXpress, New York 1968 (zusammen mit Ben Vautiers "l'art n'est plus nouveau")
1975	Leader einer Country Rock Band
	Buch "Blueprint for a Higher Civilization", Mailand

6.6. Douglas Huebler

(s. Abschnitt 1.1.1., 1.2., 1.4., 2.3.1., 2.4.1., 2.4.2., 3.3.1., 4.3.)

1924	geb. in Ann Arbor/Michigan
keine Daten	Studium an der University of Michigan/Ann Arbor
keine Daten	Studium an der Cleveland School of Art, Ohio
keine Daten	Académie Julien, Paris
	2. WK US Marine, Südwestpazifik
keine Daten	Dozent, Harvard University, Cambridge/Massachusetts

6.7. On Kawara

1933	geb. in Aichi-ken/Karyia, Japan
ab 1952	Zeichnungen und Gemälde, ab 1953 auch Environments und Skulpturen
	In den fünfziger Jahren führendes Mitglied der School of Grotesque Art, Tokyo/Japan
1958-1964	Architekturstudium in Mexiko
1959-1965	Reisen durch U.S.A., Mexiko und Europa
seit 1965	Wohnsitz in New York
ab 1963	Konzeptuelle Arbeiten seit Emigration in U.S.A.
1968	Reisen nach Südamerika und Mexiko

6.8. Joseph Kosuth

(s. Abschnitte 1.1., 1.2., 2.3.1., 2.4.1., 3.1.2., 3.1.3., 3.2.1., 3.2.3., 3.2.4., 3.3., 4.3., 5.2.1., 5.3.)

1945	geb. in Toledo/Ohio
1955-1962	Studium: Toledo Museum School of Design; Privatstudium bei dem belgischen Maler Line Bloom Draper
1963-1964	Studium: Cleveland Art Institute
ab 1965	Wohnsitz New York
	Studium: School of Visual Arts, New York
1966-1967	Organisation inoffizieller Kurse und Ausstellungen mit Ad Reinhardt, Donald Judd, Sol LeWitt und anderen an der School of Visual Arts
1967	Gründung und Leitung des Museum of Normal Art/Lannis Gallery, New York
	Leiter der Studentengalerie und der Abteilung für besondere Projekte an der School of Visual Arts
	Schreibt Kunstkritiken für "Arts Magazine"
1968	Fakultätsmitglied der School of Visual Arts
ab 1969	"American Editor" der Zeitschrift "Art-Language"
ab 1971	Lehrer an Akademien und Universitäten in Amerika, Argentinien, Chile, England, Mexiko
1971-1972	Studium der Anthropologie bei Stanley Diamond und Bob Scholte sowie Studium der Philosophie, New School for Social Research, New York
1975-1976	Mitherausgeber der Zeitschrift "The Fox" (s. Abschnitt 6.1.2.)

6.9. Sol LeWitt

(s. Abschnitt 1.1.1, 1.2., 1.3., 3.1.2., 3.1.3., 3.2.1., 3.2.3., 3.3.1., 3.3.3., 4.3., 5.1.2.1., 5.2., 5.3.1.)

1928	geb in Hartford/Connecticut. Die Eltern sind russische Juden.
1945-1949	Studium: Syracuse University, Abschluß als "Bachelor of Art"
1951-1952	Armee (Japan/Korea)
ab 1953	Wohnsitz New York
1953	Kurse an der Cartoonists and Illustrators School (später: The School of Visual Arts)
1954-1960	Grafiker
1955-1956	Grafiker für ein Projekt für das Roosevelt Field Shopping Center in Long Island, New York
1960-1966	Nachtwächer, Informations- und Buchstand im Museum of Modern Art, New York. Lernt 1960 Lucy Lippard, die in der Museumsbibliothek angestellt war, und die damaligen Museumswärter Dan Flavin, Robert Mangold und Robert Ryman kennen.
1964-1967	Teilzeit-Lehrer an The Museum of Modern Art's School. The People's Art Center
1966	Freundeskreis um Sol LeWitt mit Mel Bochner, Eva Hesse, Brice Marden, Dorothea Rockburne und Robert Smithson
1967-1971	Unterricht an Kunstschulen in New York City: - Cooper Union (1967-1968) - School of Visual Arts (1969-1970) - Education Department, New York University (1970-1971)
1976	Lucy Lippard und Sol LeWitt gründen "Printed Matter" zur Publikation und Distribution von Künstlerbüchern.

6.10. John Stezaker

(s. Abschnitt 1.2., 3.2.1., 3.3.3.)

1949	geb. in Worcester
1967-1973	Studium: Nottingham School of Art, Slade School of Fine Art, London
1972	Gründer und Mitherausgeber der Zeitschrift "Frameworks Magazine", London
keine Daten	Lehrer für Kunstgeschichte an der Chelsea School of Art
ab 1975	Lehrer, St. Martin's School of Art, London

6.11. Lawrence Weiner

(s. Abschnitte 1.1.1., 1.2., 2.4.1., 2.4.3., 3.3.1.)

1940	geb. in Bronx, New York Autodidakt

6.12. Ian Wilson

(s. Abschnitt 1.2., 3.2.4., 3.3.2., 4.3.)

1940	geb. in Seymour/Iowa
keine Daten	Studium: Art School, New York; High School and College, Chicago

7 Anmerkungen

Zu den Abkürzungen s. Literaturverzeichnis, Abschnitt 8.

7.1. Anmerkungen zu Abschnitt 1.

1 s.Fritz Hellmuth Ehmcke 1909 über die "Kunstfreunde" im Düsseldorfer/Kölner "Sonderbund Westfreunder Kunstfreunde und Künstler", dem Veranstalter der Ausstellung "Deutsche und französische Neukunst" 1910 im Düsseldorfer Kunstpalast und der "Internationale[n] Kunstausstellung" 1912 in Köln, beides repräsentative Präsentationen der französischen und deutschen zeitgenössischen Kunst (Assel-Sonderbund 1985, S.11). Zur Bedeutung der Kölner Sonderbund-Ausstellung für die Organisation der "Armory Show" durch die "Association of American Painters and Sculptors", darunter Künstler wie Arthur B. Davies und Walt Kuhn, s. Rose-Art 1969, S.69: "A l'origine, l'Armory Show avait été concue comme une version plus ambitieuse de l'exposition des Indépendants. Maintenant, [Arthur B.] Davies avait à l'esprit un autre modèle. Lorsqu'il recut le catalogue de l'exposition d'art moderne du Sonderbund à Cologne, il proposa à [Walt] Kuhn que leur exposition imitat ce tour d'horizon des divers mouvements modernes..." Arthur B. Davies und Walt Kuhn sind Künstler. Nach dem Krieg verlieren Künstler die maßgebende Rolle bei der Konzipierung und Realisierung von großen Gruppenausstellungen über zeitgenössische Kunst.

2 Crane-Transformation 1987, S.25-35; vgl. Abschnitte 3.3.2., 4.3.

3 Zur Trennung der Solisten Joseph Kosuth und Sarah Charlesworth 1976 von der Art&Language-Gruppe, wobei der Rest der Gruppe sich "Provisional Art&Language" nannte und den beiden Solisten die Entscheidung überließ, sich weiterhin "Art& Language" zu nennen oder nicht, s. Beckley-Lumpenheadache 1976 (Transkription der Tonbandaufnahmen der zur Trennung führenden Gespräche mit fiktiven Namen an Stelle der wirklichen); Harrison/Orton-Art&Language 1982, S.47-50. Die Mitglieder von Art&Language - außer Sarah Charlesworth, Terry Atkinson und Joseph Kosuth (vgl. Kosuth-(Notes) 1974, 17.) - setzten sich aus programmatischen Gründen für Gruppenarbeit ein und belebten die Tradition avantgardistischer Künstlergruppen wieder, die Dore Ashton nach Cobra für beendet erklärt hat.
Ashton schreibt zur belgisch-dänisch-niederländischen Gruppe Cobra (1948-1951): "As a group or movement, Cobra was probably the last of its kind. Thereafter, most configurations emanated from the commercially organized art world. Cobra was the last artist-originated, artist-oriented group, and the last specifically international group." (Ashton-Cobra 1978, S.106) Ashton übersieht die Künstlergruppen "Fluxus" und "Art&Language", um nur die prominentesten zu nennen.
Über die Schwierigkeiten der Mitglieder von Art&Language untereinander schreiben Harrison/Orton-Art&Language 1982, S.28f.: "During the years 1968-72 persistent problems were generated by a lack of fit in the relationship between the status of notes, diagrams, 'drawings' and speculative jottings on the one hand, and the available ontological categories and strategies for identification and marketing of 'art' on the other. Within A&L, and more specifically in the collaboration between Atkinson and Baldwin, this was experienced as a split between the 'research department' and the 'sales department'...There were persistent conflicts, both within A&L and between A&L and the various distributive agencies of the art-world, about the status and means of presentations of potentially exhibitable or saleable work...the art market thrived on names. An 'Atkinson/Baldwin' collaboration could be coped with and an appropriate mythology controlled. Unless it was used merely as an alternative designation for 'Atkinson/Baldwin', 'Art and Language' was a less marketable identity, insofar as it was unstable."

Art&Language schliessen an die Situationistische Internationale an. Die Publikationen der Situationisten waren für Art&Language wichtiger als die Tätigkeiten der Künstler in der Situationistischen Internationale, darunter die Mitglieder der von dem ehemaligen Cobra-Mitglied Asger Jorn geleiteten Münchner Gruppe Spur, die von 1959 bis zu ihrem Ausschluß 1962 die Mehrheit der Künstler in der Situationisteischen Internationale gestellt hat. Zum Verhältnis von Jorns theoretischen Ansätzen und dem sprachphilosophischen Ansatz von Art&Language s. Anm. 217 zu Abschnitt 5.3.2. Kritisch zur Sitationistischen Internationale äußern sich die heutigen Art&Language-Mitglieder Michael Baldwin und Mel Ramsden in Art&Language-Ralph 1987. Von Cobra über die Situationistische Internationale und die Gruppe Spur zu Art&Language ist eine Geschichte der programmatisch orientierten Künstlervereinigungen rekonstruierbar.

Die "Mülheimer Freiheit" war eine Atelierkooperation Kölner Künstler (1980-82). Diese Künstlergruppe ist ein Beispiel für eine nichtprogrammatische Zusammenarbeit, die von innen heraus stark gefährdet ist und von außen leicht gestört werden kann. Peter Bömmels äußert zum Gruppen-Selbstverständnis, das zur Debatte stand, nachdem für die Ausstellung "Rundschau Deutschland" 1981 in den Münchner Künstlerwerkstätten nur vier Mitglieder geladen wurden: "Es war also nie die Solidarität unter den Leuten so groß, daß man gesagt hätte, alle sechs oder keiner." (Schmidt-Wulffen-Panorama 1985, S.91) Entscheidend für das programmatische Selbstverständnis und das im Vergleich zu anderen Künstlergruppen lange Bestehen von Art&Language war, daß die Mehrheit auf eine Solokarriere zu verzichten bereit war.

4 Ein Teil der Manuskripte ist ab Mai 1968 in der "Art &Language Press" (Coventry) sowie von der Galerie Bruno Bischofberger (Zürich) in limitierten Auflagen ediert und ab Mai 1969 in der Zeitschrift "Art-Language", die in unregelmäßigen Abständen (vorläufig bis März 1985) erschien, publiziert worden.

Die amerikanische Gruppe von Art&Language (zur Entwicklung der englischen und amerikanischen Gruppen von Art&Language s. die Chronologie, Abschnitt 6.1.) hat Definitionen ihrer Mitglieder zu Problembereichen zusammengetragen. Michael Corris und Mel Ramsden haben 1973 dieses Textmaterial in Abschnitte ("Annotations") gegliedert, diese Abschnitte mit Begriffen betitelt und nach diesen Begriffen in lexikalischer Folge geordnet. In diesem Art&Language-Lexikon enthält jeder Begriff beziehungsweise "blurt" außerdem mit Pfeilen versehene Querverweise auf implizite und korrigierbare Begriffe:

"It is the '⟶ 'relation that is highly difficult, for even in conversational discourse, we imply that a sentence as a whole is true if the antecedent condition is satisfied, just as in formal logic...under the '&' family falls '...and then...', '...and so...', '...and next.', '...and analogously...', 'either...or...', '...but...', '...however...', '...therefore...', '...and not...'etc. Can the relations, therefore, be broadly characterized as" '⟶ '...There's a continuity between problems of implication/conjunction (' ⟶ ' and '&') and ideology insofar as the problem with ' ⟶ ' and '&' is to make going-on a self-conscious construction/search for pragmatics." (Art& Language-the Handbook 1973, S.2,5,10)

Der Leser kann in das Geflecht aus semantischen Feldern an beliebigen Stellen einsteigen. Außerdem kann er zwischen alternativen Querverweisen/Pfaden wählen, die ihm das Lexikon am Ende jeder "Annotation" zuspielt.

Das Lexikon versucht, eine Lesesituation zu schaffen, die annähernd der Situation von Art&Language-Mitgliedern ab 1972 entspricht, als die Aufgabe dringend wurde, den bisher produzierten Textkorpus zu resystematisieren. Zugleich zieht die offene Form der Vernetzung von Begriffsfeldern die Konsequenz aus der Erkenntnis, daß

eine streng formallogische Systematisierung dem dialogischen Charakter des Gruppendiskurses widerspricht. Die Vorstellung von einer Art&Language-Theorie als kritischste Theorie aller Kunsttheorien wird ersetzt durch Theorie-Möglichkeiten: Zwischen den Eckpfeilern des Art&Language-Diskurses sind eine Pluralität von Pfaden begehbar.

5 Atkinson/Baldwin-Responsiveness 1972

6 Guilbaut-New York 1983, S.75

7 Celant-Kunstwerk 1974; Celant-Off Media 1977

8 Beispiele für die noch eher gruppen- als systemorientierten Organisationsformen des Vorkriegskunstbetriebs sind die Organisationsweisen von großen Gruppenausstellungen über zeitgenössische Kunst wie des "Sonderbundes" und der "Armory Show" (s. Anm.1). Die Organisation der Biennale in Venedig und der "documenta" in Kassel (Grasskamp-Modell 1982) sind Beispiele für den Verlust des künstlerischen Einflußes auf die Organisation und die programmatische Orientierung großer Gruppenausstellungen über zeitgenössische Kunst: Künstler und ihre Werke sind zu austauschbaren Werten in Variablen eines nach Kriterien des Tauschwertes (Kunsthandel) und der Öffentlichkeitswirksamkeit (Museen, Sponsoren) organisierten Kunstbetriebs geworden (Menard/White-Media 1975; vgl. Abschnitt 3.3.2.).

9 Vgl. Alloway-Network 1972 und seine funktionalistische Rekonstruktion der Rahmenbedingungen des Ausstellungsbetriebes mit dem Art&Language-Artikel Atkinson/Baldwin-Responsiveness 1972. Während Lawrence Alloway das drohende Verschwinden des Interpreten in Katalogtexten kritisiert und damit für eine Korrektur der vorgegebenen Rahmenbedingungen plädiert, kritisiert Art&Language die instutitutionalisierten Zeichenprozesse, durch die Gegenstände zu Kunstgegenständen deklariert werden. Alloways Kritik ist von einem Standpunkt in der Institution Kunst geschrieben, während Art&Language die institutionelle Organisation von Kunst über eine Kritik der aus ihr hervorgehenden Bestimmungen der Funktion von Kunst von einem theroetisch kunstexternen, metasprachlichen Standpunkt aus infrage stellen.

10 Siegel-Kosuth 1985, S.229

11 Hamilton-Words 1982, S.78: "Sometimes advertisements make me wax quite poetical. None more so than the series by Andrex showing two young ladies in the woods. I have, on occasions, tried to put into words that peculiar mixture of reverence and cynicism that 'Pop' culture induces in me and that I try to paint. I suppose that a balancing of these reactions is what I used to call non-Aristotelian or, alternatively, cool."

12 s. Abschnitt 2.4.3. zu den Konzeptions- und Realisationsphasen der Textarbeiten von Lawrence Weiner

13 s. Pollock, J.-Number 32, 1950, Lackfarbe auf Leinwand 269x457,5 cm (Kambartel-Pollock 1970)

14 Osborne-Companion 1990, S.440

15 Pollock-Painting 1990, S.356

16 Pollock in Wright-Interview 1990, S.360: "...the brush doesn't touch the surface, it's just above."

17 Salomon-Johns 1964, S.7. Vgl. zu dem Problemkreis, den Salomons Frage aufwirft: Crichton-Johns 1977, S.29: "In the 1950s that seemed to many observers an absurdity: the American flag is many things, but it is certainly not art. Yet Johns presents a carefully worked, elegantly done painting. Such a painting is surely art - or is it? That becomes a problem for the viewer. Johns has already done the painting, he has already presented the problem. The viewer is left to resolve it, as best he can." Rubin-Painters 1960: "All Johns's favorite subjects share an emblematic or 'sign' character...Thus the paradox lies in Johns's reversal of the usual process of

representation, by which a three-dimensional from the real world is represented as a two-dimensional illusion. Johns gives his two-dimensional signs greater substance, weight, and texture than they had in reality; in other words, he turns them into objects."
Steinberg-Johns 1972: "For Johns's pictures are situations wherein the subjects are constantly found and lost, submerged and recovered. He regains that perpetual oscillation which characterized our looking at pre-abstract art. But whereas, in traditional art, the oscillation was between the painted surface and the subject in depth, Johns succeeds in making the pendulum swing within the flatland of post-abstract Expressionist art. Yet the habit of dissociating 'pure painting' from content is so ingrained that almost no critic wanted to see both together." (S.25)
"Moral: Nothing in art is so true that its opposite cannot be made even truer." (S.47)
Cage-Johns 1970, o.P.: "Mit einer Fahne beginnend, die keinen Raum um sich hat, die gleich groß ist wie das Bild, sehen wir, daß es nicht das Abbild einer Fahne ist. Die Rollen sind vertauscht: von der Fahne ausgehend, wurde ein Bild gemacht. Von Gliederung ausgehend, von der Einteilung des Ganzen in Teile, die den Teilen einer Fahne entsprechen, wurde ein Bild gemacht, das die ihm zugrundeliegende Gliederung sowohl verschleiert als verdeutlicht...Sowohl Johns als wir haben andere Dinge zu tun (und in einer Vielfalt von Richtungen), doch daß er seinem Werk die amerikanische Fahne als Kompositionsgerüst gibt, hält uns dieser Fahne gegenüber bewußt, gleich was wir sonst im Sinne haben. Wie steht uns diese Fahne...Die Situation muß Ja-und-Nein sein, nicht Entweder-Oder. G e g e n s ä t z l i c h e S i t u a t i o n e n v e r m e i d e n ."
Zur Diskussion von Johns' "Flag": Imdahl-Flag 1981, S.78-86; Thomas-Netik-Richter 1986, S.91ff.

18 s. Abschnitt 3.2.1. mit Anm.67

19 s. Johns,J.-The critic sees, 1964, Tarnmetall auf Gips mit Glas, 8,2 x 15,8 x 5,4 cm, Sammlung Johns (Crichton-Johns 1977, S.48)

20 Burn/Ramsden-Role 1972, S.90,92; vgl. Abschnitt 5.3.2. mit Anm.209 zu Thomas Kuhns These der "Theoriebeladenheit der Beobachtung". Der hier zitierte Text ist bis auf leichte Veränderungen Teil der in Abschnitt 2.3.1. besprochenen unbetitelten Arbeit von Ian Burn aus dem Jahre 1968 (Abb.4). Zum Verhältnis von Sehen und Lesen/Deuten s. Abschnitt 3.2.1.

21 Titel von Kosuth's Retrospektive in der Stuttgarter Staatsgalerie 1981 (Kosuth, Stuttgart 1981)

22 Habermas-Moderne 1985, S. 70f., 307 - 312, 345 - 351, 441. Zu Greenberg s. Abschnitt 3.2.

23 Die amerikanischen Mitglieder von Art&Language Andrew Menard und Ron White haben sich in Menard/White-Media 1975 mit dem Zusammenhang von musealen Präsentationsumständen, Kunstkritik und Werkformen auseinandergesetzt (siehe Zitat im Abschnitt 3.1.3. mit Anm. 69). Diese Zusammenhänge werden heute unter dem Stichwort "Musealisierung" diskutiert (Lübbe-Fortschritt 1983; Zoest-Generators 1989; Zacharias-Zeitphänomen 1990). Die Auffassung, daß die Präsentationsumstände mindestens ebenso wahrnehmungsprägend wie das Präsentierte sind, hat sich heute durchgesetzt. Es gibt eine breite Diskussion über Präsentationsumstände in Historischen Museen und Kunstmuseen (Boockmann-Geschichte 1987; Fehr/Grohé-Geschichte 1989). Der Neo-Conceptualism schließlich wiederholt - vor allem gilt dies für Louise Lawler, Sherrie Levine und Allan Mc Collum - folgende Erkenntnis von Menard/White - Media 1975, S.105: "For it seems to me that media have completely penetrated to the level of art production, that modes of distribution (museums, trade journals, even television on occasion) are implicitly r e p r o d u c e d i n t h e w o r k i t s e l f, that the form and content of art is in fact determined by the modes of distribution (media). In the long run, even the judgements of critics, curators, etc., are not 'external' to our work, but an integral part of it; indeed, formalist art is uniquely dependent on the presence of art criticism."

24 Burgin-Rules 1971, S.37. Burgin zitiert aus der englischen Version von Carnap-Aufbau 1961, S.16

25 Burgin-Rules 1971, S.39

26 Burgin-Rules 1971, S.38f. Burgin zitiert aus Carnap-Aufbau 1961, S.11,13,15

27 Burgin-Rules 1971, S.39

28 Kosuth,J.-The Seventh Investigation, Context B: public - general, Chinatown, New York City, 1969, in: s. Kosuth, Stuttgart 1981, S.140

29 Kosuth,J.-Text/Context, 1978, Offset auf Papier auf Plakatwand, Edinburgh, in: Kosuth, Stuttgart 1981, S.80, 194, Kat.Nr.23

30 s. Anm.69

31 Baldwin/Pilkington-Hobbes 1975, S.11; Art&Language-Intellectual 1976, S.2f.; Art&Language-Lumpenness 1976, S.11,89

32 Kosuth-Art after Phil. I 1969, S.137

33 David Bainbridges "Crane":
-Atkinson-Introduction 1969, S.8: "...the 'Crane' manufactured in a high art environment (St. Martin's School of Art Sculpture Faculty) and dispatched 'out-into' the not-art environment."
-Mechelen-Language 1978, S.52: "In 1966 the Camden Borough Council, North London, gave David Bainbridge a commission for a functional crane to serve as a recreational 'plaything' in one of the Council's play marks." (vgl. Teyssèdre - Art&Language, S.68 f.)

34 Atkinson-Introduction 1969, S.4-7

35 Flynt-Concept 1970. Die Beiträge zur Fluxus-Anthologie (Mac Low/Young-Anthology 1970, o.P.) hat La Monte Young zwischen Winter 1960 und Frühjahr 1961 zusammengetragen (Mac Low-Maciunas 1982, S.113; Flynts Beitrag hat das Copyright-Datum 1961) und zusammen mit Jackson Mac Low in New York 1963 herausgegeben. Die Anthologie ist 1964 ausgeliefert worden. Über Flynts Verwendung des Begriffs vor Drucklegung des Artikels und im Artikel: Friedman-Fluxus 1972, S.50; Gugelberger-Doing 1975, S.178ff.; Schilling-Aktionskunst 1978, S.102.
Flynt taucht in den seit Ende der sechziger Jahre organisierten Gruppenausstellungen mit Beiträgen Konzeptueller Künstler nicht mehr auf, da er es abgelehnt hat, sich im Kunstbetrieb zu engagieren (Flynt-Letter 1970).
Ausführlicher über Flynts Artikel "Concept Art": s. Abschnitt 3.2.1.
George Maciunas überliefert in "Diagram of Historical development of Fluxus...", 1973 (in: Dreyfus-Happenings 1989, o.P., Nr.279) Tony Conrads "Concept Art", 1961:
"Sum. 1961
to perform this piece
do not perform it.
this piece is its name.
this is the piece that
is any piece.
watch smoke."

36 Abb. in: Kawara, Stockholm 1980, S.45

37 Heidegger-Unterwegs 1959, S.108

38 Heidegger-Wesen 1959, S.163f.

39 Zur westlichen Interpretationsmöglichkeit:
Im Titel sind - in den Begriffen des "logischen Positivismus" - die Negation "Nichts" sowie die Existentialquantoren "Alles" und "Etwas" enthalten. Durch Existentialquan-

toren werden die Variablen, die für potentielle Referenten in "logischen Sätzen" stehen, "gebunden": Mittels Existentialquantoren wird nicht nur unverbindlich eine Variable gesetzt, sondern es wird postuliert, daß es mindestens einen ("Etwas") oder viele Referenten ("Alle") für die Variablen gibt, die in Formeln für potentielle Referenten genannt worden sind. Prädikate grenzen den Referenzbereich der Variablen ein. Folgende "Sätze" sind möglich: Es gibt (nicht) ein x mit der Eigenschaft F; oder: Alle x mit der Eigenschaft F.

Der Titel "Nothing, Something, Everything" benennt ein Grundproblem referentieller Zeichenfunktionen des logischen Positivismus:

"'Alles', 'Etwas' und 'Nichts'[:]

Wie müssen wir Aussagen interpretieren, die eines dieser drei Wörter enthalten? Zunächst könnte man geneigt sein, zu meinen, daß diese Ausdrücke eine Funktion haben, die derjenigen von Namen gleicht; denn sie können an derselben Stelle eines Satzes vorkommen, an der auch Namen anzutreffen sind...Die [durch Quantoren] gebundenen Variablen [Variable stehen für Namen und Namen bezeichnen Etwas oder Mengen von Gegenständen einer Art] sind von großer Bedeutung bezüglich der Frage der Ontologie." (Stegmüller-Phänomenalismus 1969, S.79,85)

"Something" als Existentialquantor "Etwas" und ein Referent, dessen Bezeichnung in eine Variable eingesetzt ist, die durch den Quantor "gebunden" ist (Es gibt ein Etwas, das für x eingesetzt werden kann.), sind also formallogisch zu trennen.

Als Referent für eine von "Something" gebundene Variable wäre möglich:

- nominalistisch nur ein konkret existierender Gegenstand,
- platonisch auch eine abstrakte Zeichenbedeutung und
- konzeptualistisch eine Abstraktion nur soweit, wie sie nicht gegen eine konkrete Entität ausgetauscht werden kann.

Wolfgang Stegmüller verweist darauf, daß sich dieses ontologische Problem an Hand der Begriffe "Alles", "Etwas" und "Nichts", nicht an Hand der Bezeichnungen für Eigenschaften (Prädikate), stellt:

"...nicht die Prädikate, sondern allein die gebundenen Variablen [sind] für ontologische Differenzen von Belang." (Stegmüller-Phänomenalismus 1969, S.86)

On Kawaras "Nothing Something Everything" kann als Verbildlichung des Knotenpunktes der ontologischen Entscheidung zwischen Platonismus, Nominalismus und Konzeptualismus aufgefaßt werden. Diese modellhafte Verbildlichung gibt jedoch der Diskussion über eine Entscheidung zwischen den Alternativen keine Vorgaben. Von einem streng logischen Gesichtspunkt aus kann - mit Rudolf Carnap - diese Entscheidung dahingestellt bleiben:

"Für diejenigen, die semantische Methoden zu entwickeln oder zu gebrauchen wünschen, ist die entscheidende Frage nicht die vorgebliche ontologische Frage der Existenz abstrakter Wesenheiten, sondern vielmehr die Frage, ob der Gebrauch abstrakter linguistischer Formen oder, in Fachausdrücken, der Gebrauch von Variablen außer denjenigen für Dinge (oder phänomenale Daten) sachdienlich und fruchtbar für die Zwecke ist, für die semantische Analysen durchgeführt werden, nämlich die Analyse, Deutung, Klärung oder Konstruktion von Mitteilungssprachen, besonders Wissenschaftssprachen. Diese Frage ist hier weder entschieden noch überhaupt erörtert worden. Es ist keine Frage einfach des Ja oder Nein, sondern eine Frage des Grades." (Carnap-Meaning 1972, S.277)

"[Logiker] sind frei, ihre Postulate zu wählen, nicht von ihren Glaubensansichten bezüglich der Tatsachen der Welt geleitet, sondern von ihren Absichten hinsichtlich der Bedeutungen, d.h. der Gebrauchsweisen der deskriptiven Konstanten [=der Namen für Referenten]." (Carnap-Meaning 1972, S.283)

Gleichzeitig zu dieser 'westlichen' Deutung läßt der Japaner On Kawara auch eine

'östliche' Deutung zu:

"Nichts" im formallogischen Sinne ist eine Lücke, ein relatives Nichts. Gegenüber dem absoluten Nichts, einem reinen Denkbild, sind Antworten auf die ontologischen Fragen der Existenz, die der Titel "Nothing Something Everything" benennt, bedeutungslos beziehungsweise gleich-(un-)gültig: "Möchte man schließen, daß so etwas wie das absolute Nichts undenkbar und unmöglich sei; und selbst wenn es auch denkbar wäre, so wäre es nur ein Gedankending, von keiner Wirklichkeit. Aber der Widerspruch im Verhältnis von absolutem und relativem Nichts, auf dem dieses Schließen gründet, ist in Wirklichkeit kein Widerspruch...Daher ist jener Widerspruch nur Widerspruch im Bereich des Relativen, in der Dimension des vorstellenden Denkens, das sowohl das absolute Nichts als auch das relative Nichts, ebenso wie das Sein und sogar ihr Verhältnis wie etwas Seiendes vorstellen will." (Tsujimara-Nichts 1960, S.10)

Das "relative Nichts" ist - mit Michel Foucault gesprochen - eine "Lücke", durch die im "Alles" "Etwas" fehlt: "Diese Leere stellt kein Manko her, sie schreibt keine auszufüllende Lücke vor. Sie ist nichts mehr und nichts weniger als die Entfaltung eines Raums, in dem es schließlich möglich ist, zu denken." (Foucault-Ordnung 1974, S.412)

Kawara stellt in "Nothing Something Everything" das Problem vor, daß jede Präsentation auf ein "absolutes Nichts" nur verweisen kann, da sie "Etwas", ein "relatives Nichts", ist. Der Verweis vom "relativen Nichts" auf das "absolute Nichts" geschieht dadurch, daß die "Lücke" nicht als dramatisches Manko stilisiert wird, daß eine "Alles" umfassende Ordnung zum Einsturz bringen könnte, sondern als willkürlich: Ab- und Anwesenheit werden gleich-(un-)gültig. Die Erkenntnis, daß das absolute "Nichts" nicht "Etwas" sein kann, also ein "Gedankending" sein muß, wird so provoziert. Die westliche Deutung im Rahmen der Formallogik dagegen bleibt innerhalb des "relativen Nichts", der "Lücke". Die Rede vom "Gedankending" "Nichts" wird von Ludwig Wittgenstein ersetzt durch ein begrifflich nicht faßbares Jenseits des Rationalen und Benennbaren: "Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen." (Wittgenstein-TLP 1980, S.7; vgl. S.115, 7.)

40 Art Conceptuel 1989, S.127, Kat. Nr.39 (Abb. der Präsentation der Aktenordner); Lippard-Dematerialization 1973, S.19f. (Abb. einer Kopie einer Zeichnung von Hanne Darboven)

41 s. Abschnitt 5.3.1.

42 Glueck-Power 1971, S.83

43 Sammlung Vogel 1975; Sammlung Vogel 1978; Sammlung Vogel 1987. Außerdem hat Sol LeWitt Arbeiten seiner Kollegen gesammelt und dem Wardsworth Atheneum/ Wesleyan University in Hartford/Connecticut übergeben (Sammlung LeWitt 1981). In Europa ist die Sammlung des Grafen Panza di Biumo die größte Sammlung mit konzeptuellen Arbeiten (Sammlung Panza 1980; außerdem: Sammlung Herbert 1984; Sammlung Marzona 1990; Sammlung Rentschler 1983).

44 s. Abschnitt 2.4.3.

45 LeWitt, Frankfurt 1990; Liste publizierter Bücher auch in: LeWitt, New York 1978, S.175f.

46 Cameron-Weiner 1974; Liste publizierter Bücher in: Weiner, Bern 1983, S.76

47 Celant-Kunstwerk 1974; Celant-Offmedia 1977; Lippard-Book 1984. Eine Bibliographie der Künstlerbücher erstellt: Franklin Furnace Archive Artists' Book Bibliography, 112 Franklin Street, New York

48 s. die Abschnitte 1.1.1., 5.4.1.

49 s. Abschnitt 4.3.

50 LeWitt-Paragraphs 1967, S.80

51 Friedman-Fluxus 1972, S.50, vgl. Abschnitt 2.4.3. über Lawrence Weiners "Statement".

52 documenta 5 1972, S.17.1 - 17.82

53 documenta 5 1972, S.15.1-15.58

54 Zum Programm des Programms von Art&Language, den eigenen programmatischen Ansatz beständig weiter zu entwickeln: s. Abschnitt 3.1.1. mit Zitaten zu den Stichworten "proceedings" und "going-on".
Marmer-Art 1977: "...the fact remains that...- after a period of relative calm from 1971 to 1975 - politics have again absorbed the attention of a fairly large and vocal segment of the New York art world." (S.65) In summer 1974, after a season in New York that Kosuth describes as 'really stagnant, really dead,' the two [Joseph Kosuth und Sarah Charlesworth, die Herausgeber von "The Fox"] began thinking about founding a publication that would 'create a dialogue with the art community.'" (S.66)

55 Die "Institution Kunst" umfaßt alle Organisationsweisen, Sprachformen und Personen, die mit Kunst zu tun haben (Bürger-Avantgarde 1974, S.15,29,117-128; Albrecht-Intuition 1978).

56 Ramsden-Protest 1975, S.135. Die Podiumsdiskussion wurde von Carl Baldwin moderiert. Daran beteiligt haben sich die Künstler/-innen Carl André, Rudolf Baranik, Mel Edwards, Hans Haacke, Nancy Spero und May Stevens.

57 Schwartz-Politicalization I/II/III/IV 1971-1974

58 Burn/Thompson-Why 1975. Zur "Artists Meeting for Cultural Change", kurz "AMCC", s. Abschnitt 4.3., zu c.

59 Art&Language, Oxford 1975, S.2, 21-27 und Abschnitt 5.4.3.2. mit Anm. 239 zu den "School Posters" von David Rushton und Paul Wood. Zum kritischen Verhältnis zwischen englischer Künstlerausbildung und Art&Language s. Anm.38 zu Abschnitt 3.

60 s. Anm.92

61 Zur politisch engagierten Kunst der siebziger Jahre: Lippard-Message 1984; Zur Position von Art&Language in dieser Zeit: Marmer-Art 1977.
Zu "Alternative Spaces": Grace-Artists Space 1975; Patton-Voices 1977. Alternative Künstlerhäuser begannen in New York als Non-Profit-Unternehmen, erhielten staatliche Unterstützung, zu der private Unterstüzung in einem im Vergleich zu anderen Museen geringen Maß hinzukam. Ausstellungen in New Yorker "Alternative Spaces" sind bald zur wichtigen Position in der Ausstellungsliste von karrierebewußten Künstlern geworden: Das organisatorische Engagement für "Alternative Spaces" wurde Teil der "Institution Kunst": "...as times goes on, alternative spaces may seem less alternative than complementary to museums and galleries." (Patton-Voices 1977, S.89)
Zur feministischen Kunst in Amerika: Lippard-Center 1976; Lippard-Message 1984, S.87-158.
Feministische Ansätze mit konzeptuellen haben verbunden: Adrian Piper, Martha Rosler (beide haben Artikel in "The Fox" publiziert), Louise Lawler, Jenny Holzer, Barbara Kruger.
Nancy Marmer stellt die ab Januar 1977 publizierte, langlebige Zeitschrift "Heresies", herausgegeben von einem gleichnamigen Frauenkollektiv (inclusive Lucy Lippard), ans Ende einer chronologischen Reihe von Künstlerzeitschriften, die für die Politisierung der New Yorker Kunstszene seit 1974 (s. Anm.54) charakteristisch ist und die mit "The Fox" und der Nachfolgezeitschrift "Red Herring" beginnt (Marmer-Art 1977, S.66).
Zur hier skizzierten Situation engagierter Kunst der siebziger Jahre vgl. Lippard-Message 1984, S.205f.: "In the last twenty years, Pop Art temporarily blurred the distinctions between high and low art; Conceptual Art opened up the formal repertory and continues to sharpen the visual artist's verbal capacities; feminist art broke down the barriers between crafts, hobbies, and women's traditional arts. Nevertheless, taboos still exist against cross-class culture, and from on high still come mystical invocations of 'Qualitiy.' But all of these directions - Pop, Conceptual, feminist - question the 'fine arts' and the genius-in-isolation mystique and have encouraged the interest in collective and collaborative and even anonymous art promulgated by organizations like CUD (Contemporary Urbicultural Documentation), Co-Lab, Group Material, or H e r e s i e s ."

62 vgl. Lippard-Message 1984, S.152: "The notion that art neatly progresses has been under attack from all sides for years now; its absurdity became increasingly obvious with postmodernism in the early 1960s. By 1975, a not-always-delightful chaos of Conceptual Art, performance, photorealism, 'new images', and what-have-you prevailed. The 1970s pluralism, decried for different reasons by both Left and Right, has at least produced a kind of compost heap where artists can sort out what is fertile and what is sterile. Bag ladies picking around in this heap find forms, colors, shapes, and materials that have been discarded by the folks on the hill. They take them home and recycle them, thriftily finding new uses for wornout concepts, changing not only bottons and the trim but the functions as well. A literal example of this metaphor is the Chillean a r p i l l e r a , or patchwork picture."

63 Atkinson/Baldwin-Responsiveness 1972, S.167: "The complex and shuddering business that has emerged throughout the forties, fifties, and sixties may require a few decades more to become stabilized, that is if the shuddering has not itself become autonomous."

64 vgl. Abschnitt 5.1.1.

65 Kosuth-Anthropologist 1975, S.30, Anm.3

66 Smuda-Gegenstand 1979, S.7: "Der ästhetische Gegenstand unterscheidet sich vom Kunstgegenstand darin, daß in ihm die wahrnehmungs- bzw. vorstellungsmäßigen Verarbeitungsprozesse von Kunst im Bewußtsein des Rezipienten thematisch sind." Die Begriffe "Schönheit" und "Erhabenes" der Philosophie der Ästhetik enthalten Setzungen, die normativ bestimmen, was als "ästhetischer Gegenstand" zu gelten habe. Wenn im folgenden von "normativer Ästhetik" gesprochen wird, dann sind damit solche Restriktionen der "wahrnehmungs- bzw. vorstellungsmässigen Verarbeitungsprozesse" mit normativem Geltungsanspruch gemeint.

67 Zu Mel Bochners Installationen s. Abschnitt 5.1.; Zu LeWitts Medienkombination von Zeichnungen und Fotos an den Wänden mit Bodenskulpturen s. "All Variations of Incomplete Open Cubes", 1974 (Literaturangaben in Anm.100 zu Abschnitt 5.; Erörterung der Werkserie in Abschnitt 5.2.2.3.2.)

68 Art&Language-Handbook 1974, S.51-85, 101f.; Art&Language- Proceedings I-IV 1974; Art&Language-Textbook 1974. Zur Geschichte der Künstlergruppe Art & Language s. Abschnitt 6.1.

69 Zu "Zeichenfunktionen": Jakobson-Poetics 1960; Eco-Semiotik 1972, S,145f., 269f., 307 mit Anm.3; Göttner/Jacobs- Literaturtheorien 1978, S.223f. Zur "Plurifunktionalität" der Zeichen durch eine begrenzte Vielzahl von "Zeichenfunktionen": Holenstein-Tradition 1984, S.57-64; Mukarovsky-Ästhetik 1982, S.121ff., 133, 146f.

70 vgl. Greenberg-Sculpture 1967, zitiert in Abschnitt 3.2.2., zur "conceptual nature" einiger Arbeiten von Sol LeWitt, Robert Morris und Robert Smithson. Außerdem bereits 1965 Barbara Rose in Rose-ABC 1969, S.278: "...critic John Ashbery has asked if art can be excellent if anybody can do it. He concludes that 'what matters is the artist's will to discover, rather than the manual skills he may share with hundreds of other artist. Anybody could have discovered America, but only Columbus did.' Such a downgrading of talent, facility, virtuosity, and technique, with its concomitant

elevation of conceptual power, coincides precisely with the attitude of the artists I am discussing (although it could also apply to the 'conceptual' paintings of Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, and others)." Sol LeWitt hat mit dem Terminus "Conceptual Art" in seinem Artikel 1967 im Artforum nur einen bereits im Kunstkontext gebräuchlichen Begriff aufgegriffen (LeWitt-Paragraphs 1967; Greenberg-Sculpture 1967 erschien zwei Monate vor LeWitts "Paragraphs on Conceptual Art" im "Artforum"). Bevor das Prädikat "Konzeptuell" für Textarbeiten verwendet wurde, die Fragen über den Begriff/das Konzept Kunst provozieren oder explizieren, ist er - Flynt-Concept 1970 folgend - für die Differenz Entwurf-Realisation eingesetzt worden. Während die von Rose erwähnten abstrakten ("Hard Edge"-) Künstler noch einmalige, aber prinzipiell wiederholbare Werke anfertigen, überlassen Minimalistische und Konzeptuelle Künstler die auch mehrfach wiederholbare Realisation dem Käufer. Minimalisten verkaufen Planskizzen mit Zertifikaten für Werke, die dort, wo die Arbeiten benötigt werden, zu realisieren sind. Von Konzeptuellen Künstlern schließlich werden verbale Anweisungen gegeben (LeWitt-Wall Drawings 1972; Weiner-Statements 1968; Weiner-Works 1977; Huebler Abb.3,4), nach denen eine Arbeit von jedem, nicht nur vom Käufer, praktisch und/oder mental realisiert werden kann. Die Frage nach dem Verhältnis von Entwurfskonzept und Ausführung und sowie die Frage nach dem Konzept/der Begriffsdefinition von 'Kunst' decken sich schließlich bei einem Kern 'analytischer' Konzeptueller Künstler.

71 s. Abschnitt 2., beteiligte Künstler erwähnt in Anm.65

72 Harrison-Precedents 1969, S.91,93

73 Burton-Notes 1969, S.15

74 Chandler/lippard-Dematerialization 1968; Lippard-Dematerialization 1973

75 Shirey-Impossible Art 1969 (auf S.39-44 mit Untergruppen wie "thinkworks" und "nihilworks"); Lynton-Art 1969

76 Burton-Notes 1969, S.13. Lawrence Weiners Werk-Nr.021 lautet: "A 36" X 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL" (Weiner-Works 1977, o.P.) Abbildungen der Ausführungen von Serras "Splashing" (1968) und Weiners Nr.021 (1968, Zertifikat Sammlung Siegelaub, New York) in "Wenn Attitüden Form werden" in: Szeemann-Archiv 1972, o.P.

77 Burton-Notes 1969, S.13; zur "Conceptual Analysis": Roche-Schule 1975

78 Attitudes 1969; Op losse schroeven 1969

79 Art Conceptuel 1969; Art Conceptuel I 1988

80 Arte Povera/Antiform 1982. Zu "Antiform" s. Anm.75 zu Abschnitt 2.

81 Chandler/Lippard-Dematerialization 1968, S.32: "Carl André: 120 bricks to be arranged according to their mathematical possibilities; the negative of the first brick show in which empty space was the substance of the forms and the empty space from the first show was filled by bricks (["Equivalents I-VIII"] Tibor de Nagy, New York, 1966 and ["Cuts"] Dwan Gallery, Los Angeles, 1967)..."

82 Chandler/Lippard-Dematerialization 1968, S.32. Zu den genannten Werken von Art&Language: Art&Language-Catalogue 1969, S.26 (Nr.72), S.27 (Nr.76); Art Conceptuel 1989, S.102; Arte Concettuale 1971, o.P.

83 Zu diesen Ausstellungen s. Abschnitt 3.3.2.

84 Karshan-Post-Object 1970

85 Information 1970, o.P.

86 Karshan-Post-Object 1970, S.69

87 s. das oben zitierte Beispiel von Art&Language in Chandler/Lippard-Dematerialization 1968 (s. Anm.82). Zum Verhältnis von Kunstexternem zu Kunstinternem in Kosuth's "The Second Investigation" s. Abschnitt 3.3.1. und Abb.8.

88 Celant-Ars 1969, S.6; Rezension: Harrison-Sheep 1970

89 "Arte Povera E Im Spazio, Galleria La Bertesca, Genua, September 1967; "Arte Povera", Galleria de Foschari, Bologna, Februar 1968/Centro Arte Viva Feltrinelli, Triest, März 1968; "Arte Povera piu azioni povere", Amalfi, Ehemaliges Arsenal, Oktober 1968

90 Arte Povera 1971, o.P.

91 Kosuth - Art after Phil. I 1969

92 Hofmann-Grundlagen 1978, S.510: "Der Künstler erteilt Denkanweisungen, Spielregeln der Spekulation, mehr nicht...auf dem Papier werden Berge versetzt, die Wirklichkeit bleibt unangetastet. Sich selbst genug, fürchtet die Idee den Kompromiß, den die Tat zur Folge haben würde." Vgl. Smets-Lectuur 1978, s. Abschnitt 1.4.

93 s. Abschnitt 5.2.

94 s. Abschnitt 3.1.2.

95 Luhmann-Systeme 1987: "Systemdifferenzierung ist nichts anderes als die Wiederholung der Differenz von System und Umwelt innerhalb von Systemen. Das Gesamtsystem benutzt dabei sich selbst als Umwelt für eigene Teilsystembildungen und erreicht auf der Ebene der Teilsysteme dadurch höhere Unwahrscheinlichkeiten durch verstärkte Filterwirkungen gegenüber einer letztlich unkontrollierbaren Umwelt...ein differenziertes System...besteht...aus einer mehr oder weniger großen Zahl von operativ verwendbaren System/Umwelt-Differenzen, die jeweils an verschiedenen Schnittlinien das Gesamtsystem als Einheit von Teilsystem und Umwelt rekonstruieren."(S.22)
"Die Theorie selbstreferentieller Systeme behauptet, daß eine Ausdifferenzierung von Systemen nur durch Selbstreferenz zustandekommen kann, das heißt dadurch, daß die Systeme in der Konstitution ihrer Elemente und ihrer elementaren Operationen auf sich selbst (sei es auf Elemente desselben Systems, sei es auf Operationen desselben Systems, sei es auf die Einheit desselben Systems) Bezug nehmen. Systeme müssen, um dies zu ermöglichen, eine Beschreibung ihres Selbst erzeugen und benutzen; sie müssen mindestens die Differenz von System und Umwelt systemintern als Orientierung und als Prinzip der Erzeugung von Informationen verwenden können. Selbstreferentielle Geschlossenheit ist daher nur in einer Umwelt, ist nur unter ökologischen Bedingungen möglich. Die Umwelt ist ein notwendiges Korrelat selbstreferentieller Operationen, weil gerade diese Operationen nicht unter der Prämisse des Solipsismus ablaufen können (man könnte auch sagen: weil alles, was in ihr eine Rolle spielt, einschließlich des Selbst selbst, per Unterscheidung eingeführt werden muß). Die (inzwischen klassische) Unterscheidung von 'geschlossenen' und 'offenen' Systemen wird ersetzt durch die Frage, wie selbstreferentielle Geschlossenheit Offenheit erzeugen könne."(S.25)

96 Attitudes 1969, o.P.; Szeemann-Archiv 1972, o.P.

97 Penone,G.-"Scrive, legge, ricorda", 1969/72, Eisenkeil, 3 Farbphotographien, Keil: 5 x 43 cm, Photo: 20 x 20 cm, Aufl.: 50 Ex. (Penone, Essen 1978, S.37: "Ein Eisenkeil mit eingeprägten Buchstaben und Ziffern wird in einen Baumstamm getrieben, wo diese mit ihm verschmelzen"; Abb. der 1972 erstellten Multiples, das die Aktion von 1969 dokumentiert, in: in: Sein und Sehnsucht 1985, o.P., Abb.23); Fotodokumente von Aktionen außerdem u.a. in: Celant-Ars 1969, S.168-173

98 Honnef-Concept Art 1971

99 Migliorini-Art 1971

100 Smets-Lectuur 1978; Rezension: Mulders-Art 1984

101 Morgan-Role 1978

102 Honnef-Concept Art 1971, S.25

103 Honnef-Concept Art 1976

104 s. Abschnitt 3.3.1.
105 s. Abschnitt 3.3.2.
106 Migliorini-Art 1971, S.51f.,72f.,82,105,161
107 Migliorini-Art 1971, S.46,49,163f.
108 Migliorini-Art 1971, S.131ff.
109 Migliorini-Art 1971, S.107-118
110 Migliorini-Art 1971, S.87f.,94f.,144
111 Gegen die Auffassung von Konzeptueller Kunst als Kunstform, die eine andere ablöst: Burn-Art 1970; Burn/Cutforth/Ramsden-Proceedings 4 1970; Burn/Ramsden-Proceedings 2/3 1970; Burn/Ramsden-Grammarian 1970; Ramsden-Genealogies 1970. Gegen Paradigmen: Atkinson/Baldwin/Ramsden-Responsiveness 1972; Burn/Ramsden-Comparative 1972; Burn/Ramsden-Device 1972.
112 s. Abschnitt 3.1.2.
113 s. Abschnitt 2.3.
114 Morgan-Role 1978, S.63f.: "According to Husserl, the epoché was a way of 'bracketing' one's knowledge of a particular object or event, imaginary or otherwise, in order to come to terms with the 'object of cognition.'...The first of perception is referred to as 'immanence.' This deals with the problem of identifying the object as something perceivable within one's cognition; in doing so, it becomes part of the same 'stream of experience' as the Ego...The other type of perception is called 'transcendence.' This is the act of perceiving as it exists consciously independent of the object."
115 Morgan-Role 1978: "In a photograph, for example, one experiences the image in relation to cognition; that is, one discovers a set of givens about the image which in turn identifies it as a reference to some other place and time. The process of cognition, in this case, is dependent upon understanding the reality of the image apart from its representation. In light of the fact that a photographic document operates as a posteriori information, insofar as it represents an object or event other than itself, the viewer must then come to terms with its relationship to the present. At this point the photograph ceases to be symbolic; instead it becomes a literal thing; in conceptual art, it becomes data or documentation or simply information." (S.64) "By framing an image in the camera, a decision is made to select specific information. Extraneous data is deleted in order to focus on the chosen subject from a particular angle and at a particular time. The camera will capture an instant, or series of instants, as in strobe-action photography, but there can never be a complete record of an object or event. Photography has its acceptable limits as does human cognition. Because of this, the mind fills-in the missing data to create what Husserl calls the 'object of cognition' or the cognitatio. In conceptual artworks, it is the cognitatio that becomes necessary for the viewer to complete the work. The conceptualist, Douglas Huebler, refers to this activity as 'content-filling.'[Huebler in a conversation on tape, Truro, Massachusetts, August 15, 1976]" (S.68f.)
116 s. Abschnitt 2.3.1.
117 Smets-Lectuur 1978, S.104,161f.,174
118 Smets-Lectuur 1978, S.163-167,170-173
119 Smets-Lectuur 1978, S.96,119 mit Anm.1,138,151
120 Smets-Lectuur 1978, S.187f.,192-196
121 Vgl. Texte in der Gruppenzeitschrift "Peinture: Cahiers Théoriques" (Auszüge in: Benthall-Extracts 1973). Willis Domingo vergleicht ebenfalls die beiden Künstlergruppen mit eigenen Zeitschriften miteinander, wertet jedoch konträr zu Francis Smets Art&Language positiv und Supports/Surfaces negativ (Domingo-Artists 1979).
122 Smets-Lectuur 1978, S.35,49,130,143,179f. u.a.

123 s. Anm.192 zu Abschnitt 5.
124 Silbermann-Kunstsoziologie 1978: "Diese Beziehungen verwirklichen sich in den Künsten durch das K u n s t e r l e b n i s . Einzig das Kunsterlebnis kann K u l t u r w i r k e k r e i s e herstellen, kann aktiv, kann sozial sein, kann bestimmter Gegenstand, kann als soziale Tatsache Ausgangspunkt und Mittelpunkt kunstsoziologischer Betrachtungen sein." (S.193) "Genau präzisiert ist Kunstsoziologie also eine Soziologie der Kulturwirkekreise." (S.197)
125 vgl. Abschnitt 3.2.
126 Higgins-Intermedia 1979, o.P.: "Much of the best work being produced today seems to fall between media...The ready-made or found object, in a sense an intermedium since it was not intended to conform to the pure medium, usually suggests this, and therefore suggests a location in the field between the general area of art media and those of life media...Thus the happening developed as an intermedium, an uncharted land that lies between collage, music and theater. It is not governed by rules; each work determines its own medium and form according to its needs. The concept itself is better understood by what it is not, rather than what it is."
127 vgl. Danto-Artworld 1964: "...not every part of an artwork A is part of a real object R when R is part of A and can, moreover, be detached from A and seen m e r e l y as R. The mistake thus far will have been to mistake A for p a r t of itself, namely R, even though it would not be incorrect to say that A is R, that the artwork is a bed. It is the 'is' which requires clarification here.
There is an i s that figures prominently in statements concerning artworks which is not the i s of either identity or predication; nor is it the i s of existence, of identification, or some special i s made up to serve a philosophic end." (S.576)"...For want of a word I shall designate this the i s o f a r t i s t i c i d e n t i f i c a t i o n; in each case in which it is used, the a [that is b or is not b] stands for some specific physical property of, or physical part of, an object; and, finally, it is a necessary condition for something to be an artwork that some part or property of it be designable by the subject of sentence that employs this special i s . It is an i s, incidentally, which has near-relatives in marginal and mythical pronouncements. (Thus, one i s Quetzalcoatl, those a r e the Pillars of Hercules.)" (S.577) "Finally, notice how acceptance of one identification rather than another is in effect to exchange one w o r l d for another." (S.578) "What in the end makes the difference between a Brillo box and a work of art consisting of a Brillo Box is a certain theory of art. It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is (in a sense of i s other than that of artistic identification)...The world has to be ready for certain things, the artworld no less than the real one. It is the role of artistic theories, these days as always, to make the artworld, and art, possible."(S.581) "The artworld stands to the real world in something like the relationship in which the City of God stands to the Earthly City. Certain objects, like certain individuals, enjoy a double citizenship..." (S.582) "Whatever is the artistically relevant predicate in virtue of which they gain their entry, the rest of the Artworld becomes that much the richer in having the opposite predicate available and applicable to its members." (S.584)
Danto konzeptualisiert Definitionsmöglichkeiten des Status eines Objektes als offenen Prozeß, während Silbermann (s. Anm.124) historisch abgeschlossene "Kulturwirkekreise" untersucht. Danto verwendet Beispiele, die noch nicht eindeutig ihren "Kulturwirkekreis" gefunden haben. Was ein Werk "ist", ist in Dantos konzeptueller Untersuchung zugleich Modell für das, was ein neues Werk in der sich durch Akzeptanz dieses Werkes verändernden "Artworld" sein kann. Dem Modell des "Kunsterlebnisses" von Silbermann steht Dantos Modell der "identification" in einem

veränderbaren Begriffsrahmen gegenüber. Dantos konzeptuelle "Artworld" kehrt bei Art&Language in überarbeiteter Form in Antworten auf die Frage nach dem "framework" der Kunst wieder (s. Atkinson/Baldwin-Air 1967; Art&Language-Lecher System 1/1970; vgl. Abschnitte 5.4.1., 5.4.2.).

128 Becker-City 1991; Bogner/Müller-Kunstgespräch 1987; Bruhn-Sponsoring 1987; Lippert-Collecting 1990; Schaytt-Kultursponsoring 1991

129 Reinhardt-Art-as-Art 1982

130 Art Conceptuel 1989; Vgl. Morgan-Role 1978, S.50

131 Greenberg-After Abstract 1970, S.369 (zu Greenberg s. Abschnitt 3.2., insbesondere 3.2.1., 3.2.4.); Duve-Monochrome 1989, S.264

132 Duve-Monochrome 1989, S.279

133 Duve-Monochrome 1989, S.250

134 Kosuth-Art after Phil. I/II/III 1969

135 Duve-Monochrome 1989, S.279 (Zitat aus Greenberg-Seminar 1973, S.44 im englischen Original statt in de Duves französischer Übersetzung wiedergegeben.)

136 Duve-Monochrome 1989, S.277

137 Buchloh-Aesthetic 1989, S.41,53

138 Buchloh-Aesthetic 1989, S.53

139 s. Abschnitt 2.3.1.

140 Buchloh-Aesthetic 1989, S.53: "...it was precisely the utopianism of earlier avant-garde movements...which was manifestly absent from Conceptual Art throughout its history..."

7.2. Anmerkungen zu Abschnitt 2.

1 Schmidt-Wulffen-Spielregeln 1987, S.121f.; Schütz-Tekel 1988, Kapitel "Die Schrift an der Wand", o.P.

2 Beckley: Sammlung Mönchengladbach 1980, S.25; Sammlung Mönchengladbach 1988, S.23f.
Blum: BiNationale 2 1988, S.88-91
Calle: Pincus-Calle 1989
Kruger: Kruger-Picture 1978
Prince: Prince-Gladstone 1988
Simpson: BiNationale 1 1988, S.175-182

3 Wandinschrift, Musée d'art contemporain de Bordeaux 1988, in: Müller-Waiting List 1990, S.332; Silent Baroque 1989, S.265,267f.; Steinbach, Bordeaux 1988, S.39f.; Taylor-Steinbach 1989, S.134

4 Feelings, München 1975; Nachbilder 1979. In diesem Zusammenhang sind die Arbeiten von Gianfranco Baruchello, Errò (Gudmundur Gudmundsson), Oyvind Fahlström und Karl Liebig von besonderem Interesse.

5 Foster-Signs 1986

6 zu rechtlichen Schwierigkeiten wegen "appropriation" von Jeff Koons in: art, Nr.1/ Jan. 1990, S.26; in der Videokunst: Walker-Television 1987, S.43

7 s.Abschnitt 5.1.

8 s.Abschnitt 4.3.

9 s.Abschnitt 5.4.2.

10 Hanson-Discovery 1958, Kap.I; Kuhn-Struktur 1976, S.75ff., 97f., 123-146, 204-209, 220

11 Atkinson/Baldwin-Paradigm 1972

12 Atkinson/Baldwin-Paradigm 1972; Atkinson/Baldwin-Reiteration 1972

13 Das Museum am Ostwall in Dortmund besitzt aus der Sammlung Wolfgang Feelisch sowohl einen Foto-Text (Abb.1) als auch die drei auf dem Foto-Text abgebildeten Stühle. Der Foto-Text ist als eigenständiges Werk publiziert in: Fluxus, Wuppertal 1982, S.82, Nr.31. Die drei Stühle sind als Elemente eines eigenständigen Werkes publiziert in: Glozer-Westkunst 1981, S.448. Zu Brechts "events": Dreher-Archiv Sohm 1987, S.77.

14 Wenn die Stühle (s. Anm.13) ebenfalls ausgestellt werden, dann werden zwar die Referenten der Fotos überprüfbar, doch im Hinblick auf Umsetzungsmöglichkeiten der "Event Card" (auf Abb. 1 links) von Akteuren in "Events" ergibt sich daraus lediglich die Möglichkeit, in Realisationen der "Event Card" diese Stühle einzusetzen. Was mit diesen Stühlen geschehen soll, bleibt jedoch so unbestimmt wie vorher. Die Stühle sind ebenso austauschbare Requisiten wie die Stühle, die in Ausführungen von Joseph Kosuth's "One and three Chairs" (Abb.6) verwendet werden.

15 s. Abschnitt 4.1.

16 Es gibt drei Versionen:
- mit englischer Lexikondefinition: Kosuth-Art after Phil. III 1969, S.212; Kosuth Luzern 1973, Bd.1, S.17, 97; Kosuth, Stuttgart 1981, S.186; Sammlung MoMA 1984, S.239
- mit deutscher Wörterbuchdefinition: Maenz 1970-1975, 1975,S.85; Honisch/ Jensen-Amerikan.K. 1976, S.262, Abb.47, S.324, Nr.42; Master Works1983, o.P.
- mit französischer Wörterbuchdefinition: Sammlung Paris 1981, S.113; Attitudes '60 '80 1982, S.152

17 Halliday-Beiträge 1975, S.25

18 Siebel-Logik 1975, S.43
19 Kaplan-Quantifying In 1969, S.225-230
20 s. Abschnitt 1.1.2.
21 "9 Photos and 3 Diagrams", 1965-66 (Celant - Preconistoria 1976, S.59); "36 Photographs and 12 Diagrams", 1966 (Richardson-Bochner 1976, S.2f.); "Three Drymounted Photographs and One Drawing, each 8" Square", o.J. (LeWitt-Paragraphs 1967, S.81; Battcock-Minimal Art 1969, o.P.; Art Conceptuel 1989, S.126)
22 Wittgenstein nennt es "Projektionsmethode (Regel des Übertragens)" (Wittgenstein-PG 1978 50, S.92, vgl. 52, S.93 zum hier relevanten Problem).
23 Wittgenstein-TLP 1980, 2-2.0121, 2.032-2.062, 3.001, 3.144, 3.21, 4.0311, 4.1., 4.25
24 vgl.Carnap über die "ein-eindeutige Korrelation" Satzbedeutung-Sachverhalt (Carnap-Meaning 1972, S.112,115) als Präzisierung der Projektionsmethode in Wittgensteins "Bildtheorie" (Wittgenstein-TLP 1980, 3.11-3.13, 4.0141; Kenny-Wittgenstein 1974, S.70-88). Bochner erklärt das eins-zu-eins Verhältnis zwischen Abgebildetem/Sachverhalt und Bild/Satz der Wittgensteinschen "Bildtheorie"/Sprachphilosophie: "Isomorphism - A relation between systems so that by rules of transformation each unit of one system can be made to correspond to one unit of the other." (Bochner-Serial Attitude 1967, S.31) Nach dem Modell dieses Isomorphismus zwischen Systemen wird in der Wittgensteinschen "Bildtheorie" auch die Beziehung zwischen Sätzen eines Systems und dem "Sachverhalt" (s. Anm. 23), auf die sie sich beziehen, entworfen (vgl. Wittgenstein-TLP 1980, 4.024 bis 4.0311 und Anm.22).
25 Wittgenstein-PG 1978 I 73f., S.116ff.; Wittgenstein-PI 1982 I 53f., S.49f.; Vgl. Kenny-Wittgenstein 1974, S.199f.26 Quellen zu Bochners Verhältnis zu Wittgenstein: Bochner-Serial Attitude 1967, S.30; Johnson-Modern Art 1976, S.210; Haller-Bochner 1973, S.14; Richardson-Bochner 1976, S.21-25
27 s. Abschnitte 5.1.1.4., 5.1.2.2.
28 Kosuth-Art after Phil. I 1969, S.135
29 Huebler in: Rose-Interview 1973, S.143; Siegelaub-January 1969, o.P.
30 "Duration Piece No.10, March 1969" (Siegelaub-March 1969, S.14; Honnef-Concept Art 1970,S.1768; Huebler, Münster 1972, S.32-34; Sammlung Herbig 1973, S.93 (Nr.148); Celant-Preconistoria 1976, S.108; Sammlung LeWitt 1981, S.68); "Duration Piece No.15, September 1969" (Huebler, Münster 1972, S.35-37,39; Burnham-Head 1970, S.42; Meyer-Art 1972, S.138f.; Burnham-Kunst 1973, S.152-154; Huebler, Jerusalem 1973, o.P., (Nr.13); Art Conceptuel 1989, S.172); "Duration Piece No.16, Global, January 1970" (Claura/Siegelaub-Paris 1970, S.28ff.; Caramel/Caroli-Testuale 1979, S.180f.; Sammlung Panza 1980, S.163 (Nr. (1970) DH 12)); "Variable Piece No.6, January 1970" (Huebler, Andover 1970, o.P.). Vorläufer der Präsentation eines Konzeptes mit einer in der ersten Ausstellung noch nicht beendeten Realisation ist "A PAINTING THAT IS ITS OWN DOCUMENTATION" von John Baldessari, ab 1968 (Celant-Preconistoria 1976, S.132; documenta 7 1982, Bd.1, S.80; siehe Abschnitt 3., Anm.252).
31 Diagramm zu "Location Piece No.2, July 1969" in: Huebler, Lund 1976, o.P. (Lit. zur Arbeit: Huebler-Location Piece 2, 1970; Huebler, Eindhoven 1979, o.P.; Migliorini-Art 1971, S.114); Diagramm zu "Location Piece No.13, June 1969" in: Huebler, Evanston 1980, o.P. (Lit. zur Arbeit: Huebler, Eindhoven 1979, o.P.; Huebler, Evanston 198O, o.P.); Diagramm zu "Variable Piece No.48, March 1971" in: s. Anm.32 und Abb.3
32 "Variable Piece No.48, March 1971" (Huebler, Jerusalem 1973, o.P. (Nr.21); Honisch/Jensen-Amerikan. K. 1976 1976, S.169; Sammlung Ludwig 1976, S.46, Abb.160; Sammlung Ludwig 1979, S.306f.); "Variable Piece No.49, March 1971" (Sammlung Panza 1980, S.166, Nr. (1971) DH 16)

33 Vgl.Huebler-Location Piece 2, 1970; Huebler, Münster 1972, S.18, 20, 24,27 ,55, 58, 62; Sammlung Panza 1980, S.152-166; Huebler, Andover 1970, o.P. (alle dort abgebildeten Dokumentationssysteme außer "Variable Piece No.20, March 1970")
34 Huebler, Jerusalem 1973, o.P. (Nr.5); Lippard-Dematerialization 1973, S.128; Sammlung Herbig 1973, S.96; Sammlung Panza 1980, S.154 (Nr.(1970) DH 4)
35 Conceptual Art 1970, S.82; Huebler, Münster 1972, S.24-26
36 Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, nicht publiziert
37 Huebler, Eindhoven 1979, o.P.
38 Huebler, Eindhoven 1979, o.P.; Huebler, Evanston 1980, o.P.
39 Kaplan-Quantifying In 1969, S.225-230; Gombrich-Maske 1977, S.42f.; vgl. Abschnitt 2.4.1.
40 Sammlung Herbig 1973, S.94
41 Auflage 25, Nr.5/25 im Archiv der Galerie Maenz, Köln. Der Text ist - abgesehen von einigen Kürzungen - identisch mit: Burn/Ramsden-Role 1972
42 s. Abschnitt 2.4.2.
43 Arte Inglese 1976, S.325; Burgin, Eindhoven 1977, o.P.; Caramel/Caroli-Testuale 1971, o.P.; Burgin, London 1986, S.11. Der theoretische Text ist erweitert 1975 im "Studio International" publiziert worden (Burgin-Practice 1975).
44 Die Werbung, der das Foto entnommen wurde, ist abgebildet in: Burgin-Practice 1975, S.40, Fig.1a
45 Zu Art&Language - "Lecher System": s. Abschnitt 5.4.1.; zu Kosuth - "The Tenth Investigation": s. Abschnitt 5.3.1.
46 Pier+Ocean 1980, S.44f.
47 Annonce Walter de Maria-Danger, Dwan Gallery, New York, in: Artforum, April 1969, o.P.
48 s. Anm.46
49 Zum "Sublimen" und "Pittoresken" in der Land Art: Beardsley-Earthworks 1989, S.59-65; Sayre-Object 1989, S.216, Anm.13
50 Zitate von Oppenheim aus: Johnson-Artists 1982, S.179f.; vgl. mit den dortigen Äußerungen Oppenheims Arbeit "Annual Rings", 1968, in: Sammlungen Belgien 1975, o.P. (Arbeit in der Sammlung Betty Barman); Sammlung Mönchengladbach 1988, S.206 (einige Fotos und Landkarten identisch mit der Version der Sammlung Barman)
51 Sammlung Wien 1979, o.P.; Sammlung Amsterdam 1984, S.264, Nr.616, 617
52 "Gallery Transplant: Floor Specification Gallery No.1", 1969, in: Sammlung Wien 1979, o.P.
53 s.Anm.31
54 Sammlung Panza 1980, S.211 (Nr. (1970) RL 06); Long, Studio 1970, S.111
55 Gilbert-Rolfe-Sculpture 1988, S.71
56 vgl. "A Line of 164 Stones/A Walk of 164 Miles", 1974 (Long, Edinburg 1974, o.P.; Long, Eindhoven 1979, o.P.; Foote-Long 1980, S.42; Sammlung Becht 1984, S.137, 231, Nr.309; Long, New York 1986, S.52
57 "Reflections on the little Pigeon River, Great Smokey Mountains, Tennessee", 1970 (Europa 1972, o.P. und New Art 1972, S.44 (beide Abb.en ohne Inschrift); Long, New York 1986, S.20). In "Morning at a Waterhole in the Great Rift Valley" (Long, Amsterdam 1973, o.P.) erscheint links oben über dem Foto einer afrikanischen Wasserstelle sowohl ein denotierender (den Sachverhalt beschreibender) wie ein konnotierender Satz.
58 Sammlung Amsterdam 1984, S.239, Nr.483, 484; Sammlung Amsterdam 1977, S.50f., Nr.237, 239
59 "Certificates" in: Sammlung Panza 1980, S.212 (Nr. (1975) RL 08A), S.213 (Nr.

(1976) RL 09A), S.213 (Nr. (1976) RL 010), S.214 (Nr. (1977) RL 011); Sammlung Mönchengladbach 1988, S.177f.

60 "Pine needle sculpture", 1969, in: Sammlung Panza 1980, S.212 (Nr. (1975) RL 08A)

61 Smithson-Monuments 1967

62 Smithson-Incidents 1969

63 Smithson-Monuments 1967, S.49

64 Unter anderem in: "Nonsite (Ruhr-District)", 1968 (Reynolds-Nature 1988, S.117-123); "Site - Non-Site", 1969 [identisch mit "Nonsite (Ruhr-District)"] (Pier+Ocean 1980, S.60f.; Sammlung Becht 1984, S.172, 233, Nr.440; Honisch/Jensen-Amerikan. K. 1976, S.258, Abb.43, S.327, Nr.87); "Cayuga Salt Mine Project", 1969 (Smithson, Duisburg 1983, S.28,52f.); "Six Stops on a Section", 1969 (Sammlung Ludwig 1977, Bd.2, o.P. (mit weiteren Literaturangaben))

65 Zaniello-Future 1978, S.14; Vgl. weitere Aussagen Smithsons zum Verhältnis Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft: "This sense of extreme past and future has its partial origin with the Museum of Natural History; there the 'cave-man' and the 'space-man' may be seen under one roof. In this museum all 'nature' is stuffed and interchangeable." (Smithson-Entropy 1975, S.264) "I am convinced that the future is lost somewhere in the dumps of the non-historical past..." (Smithson-Monuments 1967, S.51) "Time had yet to extend into the distant future (post-history) or into the distant past (pre-history)." (Smithson-Museum 1968, S.23)

66 Smithson-Sedimentation 1968, S.44

67 Smithson-Sedimentation 1968, S.44

68 Smithson-Sedimentation 1968, S.45

69 Smithson-Sedimentation 1968, S.45

70 Smithson-Sedimentation 1968, S.50: "A sense of the Earth as a map undergoing disruption leads the artist to the realization that nothing is certain or formal. Language itself becomes mountains of symbolic debris...I have developed the n o n - S i t e, which in a physical way contains the disruption of the site. The container is in a sense a fragment itself, something that could be called a three-dimensional map. Without appeal to 'gestalts' or 'anti-form' [Anm. d.A.: s. Anm.75], it actually exists as a fragment of a greater fragmentation. It is a three-dimensional p e r s p e c - t i v e that has broken away from the whole, while containing the lack of its own containment. There are no mysteries in these vestiges, no traces of an end or a beginning."

71 s. Abschnitt 4.1., 4.2.

72 s. Abschnitte 1.3., 3.3.2.

73 Celant-Ars 1969 (s. Abschnitt 1.3.)

74 In den Ausstellungen "Op losse schroeven" und "Wenn Attitüden Form werden" sowie in Celants Buch "Ars Povera" (Op losse schroeven 1969; Attitudes 1969; Celant-Ars 1969) waren folgende Künstler vertreten,
- die heute zur italienischen Arte Povera zählen:
Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Gilberto Zorio. Bis auf Pier Paolo Calzolari waren Werke aller genannten Arte Povera-Künstler auf den in Anm.89 zu Abschnitt 1. erwähnten italienischen Gruppenausstellungen von 1967/68 zu sehen;
- die heute zur Land Art zählen:
die Amerikaner Michael Heizer, Walter de Maria, Dennis Oppenheim, Robert Smithson und der Engländer Richard Long;
- die heute zur Konzeptuellen Kunst zählen:
die Amerikaner Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner. Der Engländer Victor Burgin war nur auf der Londoner Station von "When attitudes

become form" zu sehen. Art & Language und Ian Wilson fehlten.

75 Bei der Gruppenbezeichnung "Anti-Form" hat sich Robert Morris von Phil Leider anregen lassen (Goosen-Morris 1970, S.105) und in Morris-Anti-Form 1968 ein künstlerisches Programm entwickelt. Wichtige Ausstellungen waren: "Eccentric Abstraction", Fischbach Gallery, New York 1966; "Antiform", John Gibson Gallery, New York 1968; "Nine at Leo Castelli", Gallery Castelli (in einem Warenhaus), New York 1968, von Robert Morris zusammengestellt (Kozloff-Warehouse 1969); "Anti-Illusion: Procedures/Materials", Whitney Museum, New York 1969.
Die Künstler dieser Gruppenausstellungen waren u.a.: Lynda Benglis, William Bollinger, Barry Flanagan, Eva Hesse, Stephan James Kaltenbach, Gary Kuehn, Barry LeVa, Robert Morris, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Keith Sonnier, Frank Lincoln Viner, Richard Tuttle.

76 z.B. Mario Merz mit der Fibonacci-Kurve als 'natürliche' Progression, Jannis Kounellis mit der Spirale als Gleichnis für den 'natürlichen' Gang der Geschichte und Giuseppe Penones Demonstration von Naturprozessen durch Freilegungen, Verformungen und Abdrucke von Bäumen. (dazu: Arte Povera/Anti-Form 1982; Sein und Sehnsucht 1985; Turin 1965-1983, 1983)

77 Berger-Labyrinths 1989, S.67-75; Kambartel-Morris 1971; Morris-Anti-Form 1968

78 zu Greenberg s. Abschnitt 3.2., bes. 3.2.1.; zu Wollheim s. Abschnitt 3.2.2.

79 Kosuth-Art after Phil. I 1969, S.136 (zit. in Abschnitt 3.2.4.)

80 Zwangsläufig handelt es sich immer um eine Doppelbestimmung: Der Künstler bestimmt etwas 'als Kunst', schlägt diese Bestimmung entsprechenden Instanzen der Kunstwelt vor und, wenn diese bestimmen, daß die Bestimmung des Künstlers akzeptabel ist, wird das Publikum von der Kunstwelt über die Bestimmung von etwas als 'Kunst' und ihren Urheber informiert.

81 Broodthaers, Düsseldorf 1972; Nabakowski-Museum 1973

82 Rotzler-Objektkunst 1975

83 s. Abschnitt 2.3.1.

84 Im Katalog der Ausstellung "String & Rope", die 1970 die Galerie Sidney Janis veranstaltet hat, ist eine zwischen 1968 und 1969 entstandene "Drawing with photo-collage" aus der Sammlung von Joseph Kosuth verzeichnet (String & Rope 1970, o.P., Kat. Nr.55), deren Titel der Nummer 001 in Weiners Werkverzeichnis (Weiner-Works 1977, o.P. (Nr.001)) entspricht:
"A SERIES OF STAKES SET IN THE GROUND AT RECTANGULAR INTERVALS TO FORM A RECTANGLE - TWINE STRUNG FROM STAKE TO STAKE TO DEMARK A GRID - A RECTANGLE REMOVED FROM THIS RECTANGLE"
Das Werk Nr.001, das allein aus dem zitierten Text besteht, beschreibt Weiners Außenskulptur für eine Gruppenausstellung, die am Windham College 1968 stattfand und an der auch Carl André und Robert Barry beteiligt waren. Lippard beschreibt Weiners Beitrag für die Ausstellung am Windham College detailliert: "a grid of 'staples, stakes, twine, turf', 70'x 100' with a 10'x 20' notch removed off the ground, topologically variable." (Lippard-Dematerialization 1973, S.46) Weiner hat zuerst die Außenskulptur für das Windham College errichtet, 1968 die oben zitierte Beschreibung in seinem Buch "Statements" (Weiner-Statements 1968, o.P.) publiziert und 1969 die Dokumentation mit "photo-collage" erstellt. In das Werkverzeichnis hat er 1977 allein die Textfassung aufgenommen und somit eine anfängliche Unsicherheit in der Präsentationsform beseitigt. Im Katalog der Einzelausstellung, die der Westfälische Kunstverein in Münster 1972 publiziert hat, ist die Textfassung mit Ausstellungshinweisen angegeben. Dort sind die Ausstellungen am Windham College und in der Sidney Janis Gallery ohne nähere Angaben zur Präsentationsform verzeichnet (Weiner, Münster 1972, S.16). Es entsteht das Problem, daß die

plastische Ausführung, die Dokumentation und ein käufliches Textzertifikat sowohl als drei verschiedene Arbeiten wie als drei Realisationen einer Arbeit gelten können. Weiner hat dieses Problem schließlich beseitigt, indem er ausschließlich ein Zertifikat pro Text verkauft und dem Käufer die Ausführungsrechte überträgt.

85 s. Abschnitt 2.3.1. mit Anm.39

86 Bell-Gesellschaft 1975; Habermas-Projekt 1981; Habermas-Unübersichtlichkeit 1985; Lyotard-Condition 1979

87 Lyotard-Immatériaux 1984

88 Nees-Kunst 1986; Weibel-Beschleunigung 1987; Weibel-Ausstieg 1989, S.66 Youngblood-Metadesign 1989, S.77f.

89 Dreher-Prix 1990

90 s. Abschnitt 2.3.2.

91 Zu einem konkreten Beispiel von 1969 s. Abschnitt 3.3.1.

92 Buren gegen Konzeptuelle Kunst in: Buren-Garde 1969

93 Link-Rezeptionsforschung 1980, S.28f.,39-43

94 Eco-Kunstwerk 1977, S.85-89, 128-131

95 Ashton-Coincidence 1969; Davis-Art 1968; Goldin-Art 1972; Reichardt-E.A.T. 1968; Tuchman-Art 1970; Tuchman-Introduction 1971; Youngblood-Empire 1970

96 Honnef-Concept Art 1971, S.13f.

97 Attitudes 1969, o.P.; Szeemann-Archiv 1972, o.P.; Die Inschrift neben dem am Boden stehenden Telephon lautet: "If this telephone rings, you may answer it. Walter de Maria is on the line and would like to talk to you."

98 Hamilton-Words 1982, S.94ff.

99 Dialog zwischen 2 Personen: Beide Personen handeln als Sender und Empfänger bzw. als Sprecher und Zuhörer (Interaktion).

100 Es gibt nur den Weg von der Sendestation über einen elektronischen Kanal zum Empfangsgerät, aber kein Feedback vom Hörer zum Sender.

101 Douglas Huebler-"Site Sculpture Project: Duration Piece No.9, January 1969" (Attitudes 1969, o.P.; Sammlung Panza 1980, S.160 (Nr.(1970) DH 10)); vgl. ders. "Site Sculpture Project: 42° Parallel, August-September 1968" (Huebler-November 1968, o.P.(Nr.11); Siegelaub-January 1969, o.P.(Nr.9); Shirey-Impossible Art 1969, S.40f.; Lippard-Dematerialization 1973, S.61,62; Art Conceptuel 1989, S.169, Nr.86)

102 Luhmann-Systeme 1987: "Kommunikation ist...ein völlig eigenständiger, autonomer, selbstreferentiell-geschlossener Vorgang des Prozessierens von Selektionen, die ihren Charakter als Selektionen nie verlieren; ein Vorgang der laufenden Formveränderung von Sinnmaterialien, der Umformung von Freiheit in Freiheit unter wechselnden Konditionierungen, wobei unter der Voraussetzung, daß die Umwelt komplex genug und nicht rein beliebig geordnet ist, nach und nach Bewährungsanfragen anfallen und in den Prozeß zurückübernommen werden."(S.205f.) "Als symbolisch generalisiert wollen wir Medien bezeichnen, die Generalisierungen verwenden, um den Zusammenhang von Selektion und Motivation zu symbolisieren, das heißt: als Einheit darzustellen...Die Entwicklung dieser Medien betrifft nicht nur ein äußeres 'Mehr' an Kommunikation, sie verändert auch die Art und Weise der Kommunikation selbst. Man kann den Ansatzpunkt der Veränderung fassen, wenn man bedenkt, daß Kommunikation die Erfahrung der Differenz von Mitteilung und Information voraussetzt...Erst Schrift und Buchdruck legen es nahe, Kommunikationsprozesse anzuschliessen, die nicht auf die Einheit von Mitteilung und Information, sondern gerade auf ihre Differenz reagieren: Prozesse der Wahrheitskontrolle, Prozesse der Artikulation eines Verdachtes mit anschließender Universalisierung des Verdachts in psychoanalytischer und/oder ideologischer Richtung."(S.222f.)

"Reflexivität ist ein sehr allgemeines Prinzip der Ausdifferenzierung und Steigerung. Sie ermöglicht Steuerungs- und Kontrolleistungen des Prozesses durch sich selbst." Zu Luhmanns Begründung selbstreferentieller Systeme, zu denen "Kommunikationsmedien" zählen, s. die Zitate in Abschnitt 1., Anm.95. Zu Prozessen der "Bewährungsanfragen" und "Wahrheitskontrolle" in Hueblers "Dokumentationssystemen" vgl. die Erörterung des Zusammenhangs zwischen Dokumentiertem und Dokumentationssystem in Abschnitt 2.3.1. Zu einer Interpretation von Hueblers "Duration Piece No.7, March 1973", die Luhmanns Aspekt der "Universalisierung eines Verdachts in...ideologischer Richtung" reflektiert, ohne sich auf Luhmanns Systemtheorie zu beziehen: Gilbert-Rolfe-Huebler 1979.

103 s. Anm.32

104 vgl. Barthes-Kritik 1983: "...wird man sich bemühen, die Akzeptierbarkeit der Werke, nicht ihre Bedeutung zu beschreiben. Man wird nicht die Gesamtheit der möglichen Bedeutungen als eine starre Ordnung klassifizieren, sondern als die Spuren einer immensen 'operierenden' Disposition..., erweitert vom Autor zur Gesellschaft...Nicht Bilder, Ideen oder Verse souffliert die mythische Stimme der Muse dem Schriftsteller, sondern die große Logik der Symbole, die großen leeren Formen, die es uns gestatten zu sprechen und zu operieren." (S.70) "Dadurch, daß der Tod die Unterschrift des Schriftstellers auslöscht, begründet er die Wahrheit des Werkes, die in seinem Rätsel besteht." (S.72)

105 s. Abschnitt 3.2.4.

106 s. Abschnitt 3.2.4.

107 Bußmann-Lexikon 1983, S.250f.; Chomsky-ATS 1972, S.14; Chomsky-LM 1973, S.15, 44, 56, 67; Gripp-Habermas 1984, S.36-55; Habermas-Handeln 1982, Bd.1, S.164f., 188-196; Habermas-Moralbewußtsein 1983, S.138; Overbeke-Chomsky 1978, S.65, 85, 127; Slobin-Psycholinguistik 1974, S.16f.; Smith/Wilson-Modern Linguistics 1983, S.44-48

108 Werk-Nr.080, 1969 (Weiner-Works 1977, o.P. (Nr. 080). Die Arbeit Nr.080 ist eine Verkürzung der Arbeit Nr.029, ebenfalls 1969: "THE RESIDUE OF A FLARE IGNITED UPON A BOUNDARY", in: Op losse schroeven 1969, o.P., Nr.32/1; Strukturen 1969, S.83; Burnham-Head 1970, S.41; Szeemann-Archiv 1972, o.P.; Sammlung Panza 1980, S.146 (Nr. (1970) LW1); Weiner-Works 1977, o.P.(Nr. 029); Documenta 7 1982, Bd.1, S.177)

109 Werk-Nr.081, 1969 (Weiner-Traces 1969, o.P.; Lippard-Dematerialization 1973, S.141; Weiner-Works 1977, o.P. (Nr.081)) Die Arbeit Nr.081 ist eine Verkürzung der Arbeit Nr.080 (s. Anm.108), die wiederum eine Verkürzung der Arbeit Nr.029 ist. Mit der Verkürzung wird das semantische Feld offener. Die Länge der Arbeit und die semantische Offenheit sind umgekehrt proportional. In vielen, seit 1972 entstandenen Arbeiten deutet Weiner durch Klammern, Punkte und Zeilenlinien an, daß hier etwas fehlt beziehungsweise etwas zu ergänzen ist (Weiner-Works 1977, o.P. (Nr.299, 1972; 300-302, 1972; Nr.311-331, 1972; Nr.332, 1973; Nr.342-354,1973 etc.). Da dasselbe auch ohne diese Andeutungen für den Leser vorstellbar wäre, sind die semantisch unbestimmten Klammern, Punkte und Zeilenlinien die einzigen Zeichen in seinem Oeuvre, auf die die Aussage, daß Länge der Arbeit und semantische Offenheit umgekehrt proportional sind, nicht zutrifft. Es handelt sich hier offensichtlich um Störfaktoren bei der ansonsten nicht infrage gestellten Semantisierbarkeit aller Zeichen der Arbeit. Doch unterbrechen die Klammern und Zeilenlinien die Semantisierung nicht - sie machen nur auf die Ergänzbarkeit der Arbeit aus Satzfragmenten aufmerksam. (Vgl. dazu Cameron-Weiner 1974, S.7).

110 Siegelaub-January 1969, o.P.

7.3. Anmerkungen zu Abschnitt 3.

1 Atkinson-Introduction 1969, S.3
2 Reinhardt-Art-as-Art 1982, S.35
3 Kosuth-Art after Phil. I 1969, S.136
4 Kosuth-Art after Phil. I 1969, S.135
5 Kosuth-Art after Phil. I 1969, S.136
6 Kosuth-(Notes) 1974, Nr.4, S.234
7 Burn/Ramsden-Practice 1974, S.98. Ian Burn und Mel Ramsden sind amerikanische Mitglieder von Art&Language ($A\&L_{US}$), s. Abschnitt 6.1.2.
8 Art&Language-the Handbook 1973, S.38, Nr.104
9 Art&Language-Handbook 1974, S.38
10 Art&Language-the Handbook 1973, S.70, Nr.293
11 Art&Language-Handbook 1974, S.8
12 Art&Language-Handbook 1974, S.64 (zum "mesomerism" s. Abschnitt 5.4.3.3.)
13 Art&Language-Handbook 1974, S.38f.
14 Art&Language-the Handbook 1973, S.39, Nr.108
15 Art&Language-the Handbook 1974, Nr.28, S.26
16 Art&Language-Handbook 1974, S.69
17 Art&Language-the Handbook 1973, Nr.324, S.76
18 Harrison-Sketchbook 1975, S.20
19 Der "Index 002 (Bxal)" (1973, 27 zweifarbig bedruckte Blätter, Sammlung Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, in: Art &Language-Textbook 1974, S.59, 60, 71, 77ff., 86; Harrison-Sketchbook 1974, S.24; Harrison/Orton-Art&Language 1982, S.39; Art&Language, Brüssel 1987, S.15) präsentiert mit Bleistift auf Notenlinien eingetragene Buchstaben. Das Notationssystem "Bxal" und ein Text, auf das dieses Notationssystem anwendbar ist, wurde von den englischen Mitgliedern von Art &Language erstellt. Die amerikanischen Mitglieder haben mittels des Notationssystems Relationen zwischen den Textelementen herstellen können. Die notierten Relationen sind zunächst auf Vordrucke eingetragen und dann auf die ausgestellten Notenlinien übertragen worden. Für den Leser des Endprodukts ist es jedoch unmöglich, zu entschlüsseln, von welchem Mitglied nach welchen Kriterien die Zeichen auf die Vordrucke eingetragen wurden, da das Konzept systematisch so aufgebaut ist, daß dies nicht mehr möglich sein kann. Das negative Kriterium des Vermeidens eines Textes mit klaren Zeichen-Bedeutung-Koordinationen ist nach Aussage von Philip Pilkington wichtiger als das System von "Bxal". Das System ist nur als Mittel zur Hervorbringung von 'Schrift' gedacht, die dem Rezipienten offeriert wird: Zeichen, die er als Zeichenformen (bzw. Eintragungen um der Eintragungen willen) wahrnehmen, aber auch nach eigenen Vorstellungen semantisieren kann. Die Systematik des Versteckens/Verschwindenlassens des Konzepts in einem Gewirr von Notationen verrät bereits die Form der Präsentation des "Index 002 (Bxal)": Es fehlt jeder Hinweis auf das "Bxal"-System. Der Index wird ohne die zugrunde liegenden Vordrucke präsentiert. Daß dem Index Eintragungen in Vordrucke eines Notationssystems zugrunde liegen, von denen in dem Journal "Art-Language", Vol.3/ Nr.1, Sept. 1974 ein Beispiel publiziert wurde (Art&Language-Handbook 1974, S.15), wird in keiner Publikation von Art&Language erwähnt (Den Autor hat Michael Baldwin am 14.5.1987 darauf hingewiesen. Philip Pilkington hat es bestätigt). Außerdem wird das Notationssystem auf den Vordrucken so dargestellt, daß es ohne zusätzliche Erläuterungen von Art&Language-Mitgliedern nicht dechiffrierbar ist. Jedes Mitglied hat jedoch andere Erläuterungen parat. Sucht man durch Fragen von Art&Language-Mitgliedern herauszubekommen, wer über das Notationssystem des

"Index 002 (Bxal)" Auskunft geben kann, so bestätigt Philip Pilkington die systematische Offenheit des Notationssystems via ausführlicher Erläuterungen jedes einzelnen Zeichens. Michael Baldwin dagegen sucht (tut so, als ob?) nach einem geschlossenen Konzept, ohne aber ein solches rekonstruieren zu können. Beide Haltungen laufen letztlich auf dasselbe hinaus: Das geschlossene, mit logischen Kriterien rekonstruierbare Konzept der Indices "01" (8 Kartei-Kästen, Texte, "wall-display" mit Eintragungen verschiedener Leser, Galerie Thomas Amman Fine Art, Zürich, in: Maenz 1970-1975 1975, S.49; Art&Language, Eindhoven 1980, S.32f.; Harrison/Orton-Art&Language 1982, S.32f.; Art&Language, Brüssel 1987, S.14f.; Miller-Art&Language 1984, S.14f.; Art Conceptuel 1989, S.110 (Nr.14)) und "002" (s.u.) von 1972 wird aufgegeben zugunsten einer semantischen Offenheit, ohne aber die Semantisierbarkeit von Zeichen prinzipiell zu negieren: Es geht um semantische Mehrdeutigkeit an Stelle von logisch stringenter Eindeutigkeit, nicht - wie zum Beispiel bei Marcel Broodthaers (s. Abschnitt 2.4.1.) und Daniel Buren (s. Abschnitte 2.4.1.,2.4.3.,3.3.1.) - um Desemantisierung. Vgl. Art&Language-Textbook 1974, S.78f.: "The Bxal-ing systems used at Weber's ["Index 002 (Bxal)" wurde in der New Yorker Galerie John Weber zum ersten Mal ausgestellt.] was interesting in the way it fragmented a language surface and 'constructed' or 'mapped' relationships between those fragments...the way the relationships were relativized to the individual doing it, to his intuitions ('feelings') about bits of language; it was something like a demonstration of the indeterminacy (even arbitrariness) of our language...if you can live with the indeterminacy then you can to some degree escape the tyranny of the language...The point of the Bxal-ing system is, despite its seeming complexity, it's very simple and also very subtle...the mad fear of logic is what puts people off. - But also there's been the fact that it's debatable whether that's even possible, since a large part of its richness is that it relies on personal interpretation...which is itself indexable into the system...a 'lucid' explanation undermines that sort of richness...The greatest loss, in my mind, with the Bxal-ing has been that while you do end up with a surface of sorts it's basically unreadable unless you did it yourself...it's a surface expressible only in quasi-logical expressions and a token indexicalization of those expressions...What I'm saying is that rather than use your guessing-in-the-limit in respect to making selections from a logified set of expressions, use your guessing-in-the-limit to generate another language surface...the operations might be just as recondite, but at least the surface generated would allow the viewer more potential for reconstruction on an experiential basis."

In dem "Bxal"-System, das dem Notationssystem des "Index 002 (Bxal)" zugrunde liegt, geht es um "concatenations" zwischen zwei Zeichen oder Zeichengruppen "Bx" und "By". In einem Brief vom 30.8.1987 erklärt Philip Pilkington, für welchen Referenzbereich die Variablen "x" und "y" stehen: "Firstly, 'x' and 'y' may be taken as variables ranging over a given fragment of text (within a whole text). The fragments are given and are considered as primitives. They are primitives and are therefore considered as logically prior to the later operations of indexing, the process of indexing. (It is trivial to say that indexing creates more text, more discourse.) The fragments of text are primitives for the Bxal system but are also regarded as grammatically well-formed in an intuitively natural way: they belong to a set of natural language." "B" steht nach Pilkington für "to blurt=to utter a statement without any syntactic & semantic limits on what constitutes that statement." (Brief an d.A., 19.6.1987) Die Formel "Bxal By Cal", die grundlegend für das "Bxal"-System ist, wird so erklärt:

1. durch ein Beispiel:

"xal = 'shut'

y = 'your mouth'
Cal = 'going-on'" (Art&Language-Handbook 1974, S.45)
2. durch eine Erläuterung:
"Bxal = an iterated statement
By = an iterated statement which is not typified as belonging to AL discourse
Cal = the function of concatenating By with Bxal into the set of AL (Art&Language) such that Bx and By are modified by a set of one or more modalities."
(Pilkington, Brief an d.A., 19.6.1987)
Was diese "modalities" mit "syntactic & semantic elements" auch immer sein mögen, spielt im "Bxal"-System keine Rolle, da die "modalities" nicht formalisiert werden. Es bleibt bei einer Oberflächengrammatik (Anordnungen von Schriftzeichen um der Zeichenformen willen).
Mit Hilfe der Negation "n" für jedes der drei Elemente in "Bxal By Cal" läßt sich folgendes System von Möglichkeiten bilden:
"(xal, (y, Cal)): Bxal By Cal is a going-on al relation of type (i)
(xal, (y, Cal)): Bxal By n Cal is...etc. type (ii).
(Think of 'n' as indicating 'failure' ...negation moderation.)

(xal, (y, Cal)): n Bxal By n Cal type (iii)
(xal, (y, Cal)): n Bxal By Cal type (iv)
(xal, (y, Cal)): Bxal n By Cal type (v)
(xal, (y, Cal)): Bxal n By n Cal type (vi)
(xal, (y, Cal)): n Bxal n By Cal type (vii)
(xal, (y, Cal)): n Bxal n By n Cal type (viii)"

Diese "types" können wiederum miteinander verknüpft werden: "...going-on relations can be obtained from constellations of simple types, i.e. from the four schemata Bxal By Cal, Bxal By n Cal, (simplified to) Bx n By Cal, Bx n By n Cal, one can obtain 4^2 basic types." (Art&Language-Handbook 1974, S.45ff., 87f.,104) Zusammenhänge von "Blurts" in der Alltagssprache lassen sich im System "a posteriori" notieren.
Philip Pilkington erklärt das "Bxal"-System in dem Brief vom 30.8.1987: "We generate 16 basic types of BxByCal expressions quite mechanically from our variables, from the variables Bx and By...As this method of generating the range of concatenatory operators is indifferent to the concerns of the syntactical/semantical issues of logical form, please note that 'equivalents' in terms of negations are not applicable. That is, 'Not, not not' is not 'Not' etc. Thus, n(not)Bxal By nCal is not Bxal nBy nCal." Nach Philip Pilkington geht es im "Index 002 (Bxal)" darum, eine Menge von Eintragungen zu präsentieren. Er verweist auf Abaelards "paradox of the heap of stones": Ein weiterer Stein, der einem Steinhaufen hinzugefügt wird, ändert nichts an der Identität des Steinhaufens (Telefongespräch, 5.10.1987). Dies widerspricht dem logischen Identitätsprinzip, nach dem sich durch die Addition von Stücken in "Ketten" die Identität ändert, da sich die Summe der Stücke ändert. Das Paradox des ungleichen Gleichen widerspricht der Formallogik. Die Abkehr von Ketten logisch plausibler Stücke, die zusammen ein logisches Ganzes ergeben, drückt bereits die Wahl des Begriffs "concatenation" aus: "...ein Mechanismus [mentaler Pläne]...[ordnet] das ganze Geschehen...entweder durch ein V e r k e t t e n (c h a i n i n g), wenn die Folge des einen Tuns die Situation ergibt, die für die nachfolgende Handlung als Auslöser wirkt, oder aber durch ein k o n k a t e n i e r e n (c o n c a t e n a t i o n),

wenn Umweltzustände oder Ereignisse die nachfolgende Handlung auslösen. Diese Ereignisse sind nicht in jedem Fall Folge der vorausgegangenen Handlung. Konkatenationen sind flexibel, Ketten (c h a i n s) sind starr..." (Galanter/Miller/Pribram-Pläne 1973, S.77)
Die Werkform des "Index 002 (Bxal)" von 1973 ist nicht ohne die vorausgehenden Indices denkbar: Alle Indices thematisieren die Art&Language-eigene Form der Gruppenarbeit - sie sind Modelle einer an theoretischen Modellen orientierten künstlerischen Dialog-Arbeit. Es ging darum, den dialogischen Charakter der Gruppenprozesse sichtbar zu machen. Die prinzipielle Offenheit des Dialogs widerspricht dem monologischen Charakter von geschlossenen 'Informationssystemen' (s. Abschnitt 4.1.). Diese Tatsache war der Grund für eine Revision des linguistischen Konzepts. Im "Index 002" von 1972 (4 Kartei-Boxen mit Textseiten, 320 Seiten für "wall-display", Sammlung Annick und Anton Herbert, Gent, in: Art&Language, Eindhoven 1980, o.P.; Kunst in Europa 1980, S.49, 173; Sammlung Herbert 1984, S.64f.; Art&Language, Brüssel 1987, S.14; Art Conceptuel I 1988, S.40-52) ist noch folgendes nach formallogischen Kriterien (nach einem Brief von Michael Baldwin an d.A., 4.12.1984 waren die Kriterien Transitivität und Symmetrie) konstruiertes 'Informationssystem' angewandt worden: Vier Karteikästen enthalten Texte von Art&Language. Jeder Text erhält einen Index aus dem Alphabet von "A" bis "I(iii)". Die Texte sind in Abschnitte eingeteilt. Jeder Abschnitt ist mit einem Ziffern-Index vesehen. Die Indices gehen von "A1" bis "I(iii)7", vom ersten Abschnitt des Textes "A" bis zum letzten, dem siebten Abschnitt des Textes "I(iii)". Die Einteilung in Abschnitte ist intuitiv, nicht systematisch. Auf sechs Blättern sind die Wertungen von sechs Lesern aufgelistet. Die Indices aller akzeptierten Abschnitte sind auf jedem Blatt unter "+" aufgeführt, die nicht akzeptierten unter "-" und die Indices der Abschnitte, deren Wertung der Leser dahingestellt sein läßt, unter "T". Die sechs Blätter mit den Stellungnahmen von jedem der sechs Leser werden so oft reproduziert, bis genügend Blätter da sind, um als Überschrift über der Indexgruppe, die alle mit "+" bewerteten Indices aufführt, jeden dieser "+"-Indices ein Mal zu notieren. Das ergibt 320 Blätter. In jeder "+"-Gruppe ist die Stelle des Indexes, der in der Überschrift jeden Blattes erscheint, mit Tipp-Ex ausgestrichen worden. Je nachdem, über welchen der sechs verschiedenen Matrix-Blätter ein Index erscheint, verändert sich der Kontext möglicher Beziehungen zu anderen Indices. Die Konstruierbarkeit alternativer Kontexte innerhalb der theoretischen Ausgangspunkte von Art&Language wird so thematisiert ("Reflexivität", s. Anm.60). Der Gruppendialog besteht, seitdem die theoretischen Ausgangspunkte entwickelt sind, aus der Kommunikation über solche Alternativen. Im "Index 002" stehen die Alternativen noch starr nebeneinander, während im "Index 002 (Bxal)" ein Lesemodell erstellt wird, das dem Rezipienten die Nicht-Rekonstruierbarkeit des dynamischen, offenen Gruppenprozesses demonstriert.
Es geht im "Index 002 (Bxal)" nicht mehr primär um die Inhalte, sondern um den Leseprozeß. Der Leseprozess wird durch die Chiffrierung, die Dechiffrierung nur scheinbar ermöglicht, erschwert und über die Erschwernis thematisiert. Die im "Index 002 (Bxal)" erfolgte Revision der Alternativen einbeziehenden Revision des "Index 01" und im Index 002", diese Revision der Revision, ermöglicht es Art&Language, über einen Wechsel von finalistischen 'Informationssystemen' zu 'Interaktionsbereichen', von der Formallogik zur "Neuen Rhetorik" (Perelman-New Rhetoric 1971; vgl. Art&Language-the Handbook 1973, S.10; Lole/Pilkington/Rushton-Models 1973, S.31, Anm.11), die Hinterfragbarkeit aller, auch der eigenen, Positionen in die eigenen Überlegungen einzubeziehen.
Das Textmaterial, mit dem gearbeitet wird, ist jetzt nicht mehr semantisch relevantes

"S10") und Worte (pro Satz werden die Worte durchnumeriert). In Vordrucke des Notationssystems konnten die amerikanischen Mitglieder Konkatenationstypen eintragen, nach denen ihrer Ansicht nach bestimmte Textteile ("Blurts") zu verknüpfen sind.
Durch die im "Index 002 (Bxal)" nicht dechiffrierbare Chiffrierung wird das noch geschlossene "Bxal"-System in einer Weise angewandt, die die Geschlossenheit des Produktionsprozesses der Notation in rezeptive Offenheit umwandelt. Die Intentionen, die im Produktionsprozeß den Eintragungen zugrunde lagen, spielen bei der Rezeption der Zeichen keine Rolle. Thematisiert wird die Differenz zwischen Autor, Werk und Rezipient am Beispiel der Differenz zwischen Zeichensetzer, Zeichenpräsentation und Zeichenrezeption.

20 Pilkington-Grammar 1973

21 Art&Language-Textbook 1974, S.107

22 Atkinson/Baldwin-Responsiveness 1972, S.165

23 Bochner-Structures 1966; Bochner-Serial Attitude 1967; Bochner-Serial Art 1969; Judd-Writings 1975 (darin besonders: Judd-Complaints 1969; Judd-Objects 1974); Kaprow-Art 1966; Kaprow-Happenings 1968; Kaprow-Education I-III 1970/1971/1974; Kaprow-Pollock 1982; Morris-Anti-Form 1968; Morris-Notes IV 1969; Morris-Notes 1970; Morris-Splashes 1973; Morris-Notes I-III 1974

24 Judd-Objects 1974

25 Brüderlin/Judd-Veränderung 1988, S.115

26 LeWitt-Paragraphs 1967, S.83

27 LeWitt-Paragraphs 1967, S.79

28 Feyerabend-Method 1970; Feyerabend-Methodenzwang 1983

29 Dreher-LeWitt 1989; vgl. Abschnitt 5.2.2.2.

30 Zum "formal criticism" s. Abschnitt 3.2.1., 3.2.4.

31 Baldwin/Harrison-Abstract Art 1976, S.59. Vgl. dagegen Barnett Newman nach der Überlieferung von Patrick Heron in: Heron-Newman 1970: "...but I do remember that Barny said very emphatically that he regretted the prevailing cult of the inarticulate painter. Every painter should write - or have a go at writing - at some point in his career: 'You should never regret your writing, Pat.' And he told me how, on one occasion, he'd rather chided a younger painter with never having written even the briefest statement about his own work; to which the younger artist had replied: 'I don't have to write; I've got a guy doin' that for me!' This was a division of labour which Newman found slightly absurd..." Zu Newmans gezieltem Einsatz kunsttheoretischer Texte in den vierziger und fünfziger Jahren zur Gewinnung eines Publikums für abstrakte Kunst s. Guilbaut-New York 1983, S.68ff.,74-80, 112ff., 119ff. Zu Beginn der sechziger Jahre bedurfte die abstrakte Malerei des Einsatzes von Künstlertexten zur Überzeugung eines Kunstpublikums nicht mehr, wenn sie in die Schemata des "formal criticism" paßte. Der "formal criticism" übernahm die Überzeugungsarbeit zu dieser Zeit besonders erfolgreich (vgl. Greenberg-Post-Painterly 1964). Ad Reinhardt war in der ersten Hälfte der sechziger Jahre unter den abstrakten Malern in Amerika der prominenteste Gegner des "formal criticism" (vgl. gegen Reinhardt z.B. Greenberg-Sculpture 1967, S.20; Fried-Response 1985, S.66) und einer der Künstler, die sich auch durch schriftliche Äußerungen zu verteidigen wußten (Reinhardt-Art 1975; Reinhardt-Schriften 1984). Reinhardts Ironie und ästhetische Indifferenz steht gegen die dogmatischen Thesen einer normativen Ästhetik des "formal criticism".

32 s. Abschnitt 1.1.1.a.

33 Ramsden-Practice 1975, S.71.

34 Althusser-Marx 1968: "Die theoretische Praxis geht ein in die allgemeine Definition

der Praxis. Sie arbeitet an einer Grundmaterie (Vorstellungen, Begriffe, Tatsachen), die ihr durch andere Praxis-Arten gegeben wird, mögen sie 'empirisch', 'technisch' oder 'ideologisch' sein." (S.105) Die "theoretische Praxis" ist für Althusser zusammen mit der "politischen" und "ideologischen Praxis" Teil der "komplexe[n] Einheit der 'sozialen Praxis'": "Die 'soziale Praxis', d.h. die komplexe Einheit der in einer bestimmten Gesellschaft existierenden Praxis-Arten umfaßt somit eine hohe Anzahl unterschiedlicher Praxis-Arten"(S.104f.) Dem Begriff "theoretische Praxis" ist nach Althusser der Begriff "soziale Praxis" übergeordnet, dem wiederum folgende Auffassung von "Praxis" zugrunde liegt: "Unter P r a x i s verstehen wir im allgemeinen jeden Prozeß der V e r ä n d e r u n g einer bestimmten gegebenen Grundmaterie in ein bestimmtes P r o d u k t, eine Veränderung, die durch eine bestimmte menschliche Arbeit bewirkt wird, indem sie bestimmte ('Produktions'-) Mittel benützt. In jeder so verstandenen Praxis ist das b e s t i m m e n d e Moment (oder Element) des Prozesses weder die Grundmaterie noch das Produkt, sondern die Praxis im engeren Sinne: das Moment der V e r ä n d e r u n g s a r b e i t selbst, das in einer spezifischen Struktur Menschen, Mittel und eine technische Gebrauchsmethode der Mittel verwendet."(S.104)
Vgl. damit unter anderem folgende Aussagen von Art&Language:
"We're less interested in the proliferation and criticism of art objects as such than we are in the development and criticism of the theory of supporting practice, i.e....a dimension of social practice...'Practice' doesn't stop when you put your paint brush/pen/spanner down."(Art&Language, Oxford 1975, S.1f.) "Now the point is that ideology is recognized via 'revisionistic' transformation of the practice (of production). The constitution of that ideological whole is only complete (or generalizable from person to person - or to other modes of production) in relation to praxis. Explanation of culture is itself an enculturation."(Baldwin-Art and Language 1975, S.42) "Projects are dialectical products, they are historical projects, i.e., they are not agental, but they do include semantically real presence of agents."(Art&Language-Lumpenness 1976, S.124) "...the sense in which we make history is a function of our analysis and of our particular action in relation thereto." (Art&Language-Lumpenness 1976, S.76) Dies sind Bestandteile einer am dialektischen und historischen Materialismus orientierten Begründung einer 'theoretischen Kunstpraxis', die von Art&Language-Mitgliedern mit linguistischen Begründungen der Lernprozesse gekoppelt wurde (vgl.Anm.38 und Abschnitt 3.1.1. mit Anm.19 zur "concatenation").

35 Ramsden-Genealogies 1970, S.84: "The psychological and social sustainers may concern under the heading of primary art framework and as such may be open to clarification and possibly some revision. The latter would imply an analysis of the framework (as a system used to formulate art-works) rather than manipulations of the works themselves..." Vgl. Burn/ Ramsden-Practice 1974, S.102: "...analytic art, in removing its conduct to a level outside of perceptual moves, and aligning itself with changes in the f u n c t i o n rather than the appearance of art-work, is confronting this...institutionalization by inquiring into the conduct rather than the object of art."

36 Atkinson/Baldwin-Air 1967

37 Atkinson/Baldwin-Paradigm 1972

38 Die Geschichte von Art&Language und die britische Künstlerausbildung sind bis in die späten siebziger Jahre nicht voneinander zu trennen. Eine Geschichte der Künstlerausbildung an den englischen Akademien, die c.a. 1966-71 in einem langdauernden Prozeß in die "Polytechnics" integriert wurden (Rushton/Wood-Politics 1978, S.22ff., 30-34), muß ein Kapitel über die Etablierung einer autonomen theoretischen Abteilung und die darauf folgende Subsumtion theoretischer Reflexion künstlerischer

Arbeit unter Anforderungen des Marktes - des Kunsthandels (Atkinson/Baldwin-Art-Teaching 1971, S.44) und des Designs/Kunstgewerbes (s. Rushton/Wood-Politics 1978, S.30, vgl. S.40-43) - enthalten. Eine von vier Abteilungen der akademischen Künstlerausbildung in England wurden - neben Malerei, Skulptur, Kunstgewerbe -"art history and complementary studies". Lehrer der 1968 am "Coventry College of Art" (nach 1970 in die Gesamthochschule "Lanchester Polytechnic" integriert) etablierten theoretischen Abteilung konnten nur für kurze Zeit (bis 1971) - als Folge der theoretische Aufklärung einfordernden Studentenbewegung um 1968 (Mechelen-Language 1978, S.16-21; Rushton/Wood-Politics 1978, S.21-29) - ihre Schüler auf einen Diplomabschluß ("The Diploma in Art and Design", kurz "DipAD", ab 1963) mit einer theoretischen Abschlußarbeit (an Stelle der "material objects", die in den drei anderen Fächern gefordert waren) vorbereiten (Harrison/Lole/Pilkington/Rushton-Education I 1971; Harrison/Jacks/Morris - Education II 1971; Rushton/Wood-Education 1975, S.17f.; Mechelen-Language 1978, S.19ff.). Die englischen Mitglieder Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin hatten zu dieser Zeit alle Lehraufträge am "Coventry College of Art". Harold Hurrell (ab 1967) und David Bainbridge (ab 1971) hatten Lehrstellen am "Hull College of Art" (zu weiteren Informationen s. Biographie der Künstlergruppe in Abschnitt 6.1.1., Harrison/Orton-Art&Language 1982, S.25-27). Mit der Rückstufung der autonomen theoretischen Abteilung als - wenn auch unverzichtbares - Anhängsel für die anderen Abteilungen wurde zugleich das Primat einer materielle Produkte fertigenden künstlerischen Arbeit vor der reflexiven Tätigkeit gesichert. Mitglieder von Art&Language schrieben darüber:
"...there does seem to be an overall tendency in the education of art teachers towards the didactic rather than the dialectical."(Rushton/Wood-Speech 1975, S.34) "...that is precisely what is not provided in the education - an ability to recognize, let alone maintain a critique of ideologies." (Rushton/Wood-Learning 1976, S.173) "For all the vaunted liberality, the operative is training not learning: the confinements of the job specifications inherent in training: the performance of an individual in a limited time with a tendency to measure that individual's capacity in gross terms (products, behaviour etc.)." (Rushton/Wood-Bankrupts 1975, S.98) "...the idea of 'building up' learning by a 'betting and trying' method will as far as possible be eliminated." (Atkinson-Going On 1 1975, S.119, 124, Anm.5, vgl. S.125, Anm.11,12) "A learning context is a critical context; that's how what is learned is embedded within what has already been learned." (Rushton/Wood-Bankrupts 1975, S.98)
Die englischen Mitglieder von Art&Language verloren mit den Lehraufträgen zu Beginn der siebziger Jahre auch die Kommunikationsbasis Universität, aus der neue Mitglieder für die Künstlergruppe Art&Language und neue Autoren für die eigene Zeitschrift "Art-Language" hätten kommen können. "A&L associates" standen auf einer schwarzen Liste zur Verhinderung von Einstellungen in "teaching jobs" (Harrison/Orton-Art&Language 1982, S.51, mündlich 1987 von Michael Baldwin bestätigt). Das Handbuch zur Tätigkeit von "A&L associates" in Edinburgh, Galashiels, Hull, Leeds, London und Nottingham von 1975-1978 ist: Batchelor etc.-Noises Wihtin 1979. In der Einführung heißt es: "This is a collection of articles/notes/documents/transcripts etc. which together give an access to some critical work that was going on in artcolleges over the last few years (and in some cases is still going on)." (S.1) Die meisten der gesammelten Texte sind in den Zeitschriften "Art-Language" (Banbury), "The Fox" (New York), "Issue" (Hull), "Ostrich" (London) und "Ratcatcher" (Hull) erschienen. Art&Language ist Anfang der siebziger Jahre die Avantgarde für eine Kritik der englischen Künstlerausbildung, die im Laufe der siebziger Jahre über Coventry hinaus an verschiedenen englischen Universitäten Vertreter fand und die sich Ende der siebziger Jahre offensichtlich erschöpft hat. Philip

Pilkington und David Rushton, Studenten von Kursen der Art&Language-Mitglieder in Coventry, haben sich in den damaligen Studentenorganisationen engagiert. Erst diese Verbindung aus programmatischen Anstößen von Art&Language und praktischem Handeln in den politischen Selbstorganisationen ergibt eine durchgehende soziale Praxis. Zu rekonstruieren und zu reflektieren wären die Gründe für folgende Selbsteinschätzung: "...though we believe these activities to have been in a limited sense successful, an examination...will reveal a considerable number of the little victories gained to have been Pyrrhic ones." (Batchelor etc.-Noises Within 1979, Frontispiz)

39 Burn/Ramsden-Role 1972, S.90,92

40 Burn/Ramsden-Comparative Models, Version 1, 1972, Sammlung Vicky Rémy, Saint Tropez, hier zitiert: "Fourth/Sixth Annotation" (vgl. Burn/Ramsden-Device 1972, S.7, Anm.3). Die Arbeit besteht aus maschinengeschriebenen Seiten ("Annotations"), die Textstellen in der Kunstzeitschrift "Artforum", Dezember 1971, dokumentieren. Die Seiten des "Artforum" und die "Annotations" sind auf der Wand ausgebreitet. Rotes Transparentpapier dient zur Kennzeichnung des Zusammenhangs zwischen Annotiertem und "Annotation" (Abb. in: Dreher-Art&Language 1989, S.4, irrtümlich auf dem Kopf).

41 Atkinson/Baldwin-Reiteration 1972, S.167

42 Atkinson/Baldwin-Responsiveness 1972, S.167

43 Burn/Ramsden-Device 1972, S.16 (bis auf den hier in Klammern gesetzten Zusatz identisch mit: Art&Language-the Handbook 1973, S.21, Nr.2)

44 Burn/Ramsden-Device 1972, S.30

45 vgl. Feyerabend-Method 1970; Feyerabend-Methodenzwang 1983, S.39-54

46 Atkinson/Baldwin-Responsiveness 1972, S.167

47 Burn/Ramsden-Device 1972, S.5

48 Lippard-Dematerialization 1973, S.151; Buchloh-Aesthetic 1989, S.41 (zit. in Abschnitt 1.4.); vgl. Anm.52

49 In Atkinson/Baldwin-Air 1967 wird der Zusammenhang zwischen Objekteigenschaften, Wahrnehmungen dieser Eigenschaften und physikalischen Theorien über das Wahrgenommene an den Beispielen Klimaanlage und Luftsäule diskutiert. Ob der Theorierahmen nun von Begriffen wie Masse, Länge, Zeit, Temperatur bestimmt wird, wichtig ist nach Atkinson/Baldwin der theorieimmanente Zusammenhang, durch den die Referenz auf Theorieexternes bestimmt wird. Ohne diese theorieinterne Definition möglicher Referenzbereiche kann es keine Referenz geben und ohne Bestimmung der Referenz ist keine Erkenntnis über Referenten möglich, sondern nur zusammenhanglose Beobachtungen: Kein Referent ohne Referenz, die empirische Daten zu Gegenstandsvorstellungen/Vorstellungen von Referenten zusammenfügt. Für beobachtete Phänomene können verschiedene "frameworks" erstellt werden, ohne daß immer bestimmbar ist, welcher der "frameworks" der konkreten Existenz des Beobachteten am nächsten kommt. Gegen die Präferenz des Beobachtbaren im Kunstbereich wird von Atkinson/Baldwin eingewandt, daß der Zusammenhang von Werk und Kontext, in dem der Status des Werkes 'als Kunst' bestimmt wird, sich ebensowenig exklusiv: Im Bereich des Beobachtbaren bestimmen läßt wie Gegenstände der Physik. Die Bestimmung des Status Kunst ist nach Art&Language eine nicht auf Beobachtung reduzierbare theoretische Bestimmung, und es gibt eine Pluralität möglicher Bestimmungen für ein und dieselbe Kunstpraxis. Die Kunstpraxis wird von Art&Language auf die Ebene der theoretischen Definitionen des Status Kunst gehoben und bekennt die Relativität ihrer Selbstbestimmungen neben anderen Möglichkeiten ein. Nach Art&Language ist die Anhebung der künstlerischen Praxis auf die Ebene der Theorie unvermeidlich. In Art&Language-Air 1967 wird dies

formallogisch begründet, später dient unter anderem auch Althussers Begründung der Unvermeidbarkeit einer "theoretischen Praxis" (s. Anm.34) zur Bestätigung.

50 Kuhn-Struktur 1976

51 Atkinson/Baldwin-Responsiveness 1972

52 Brooks-Solving 1973, S.288

53 Beaucamp-Abschied 1988, S.208: "Mit dem vielberedeten 'Zerfall der Ismen' ist die Orientierung schwerer geworden. Es herrscht ein verwirrender Pluralismus." Vgl. Abschnitt 1.3. mit Zitaten aus Publikationen von 1969 von Germano Celant (Anm.88 zu Abschnitt 1.) mit Aufzählungen damals üblicher Begriffe zur Charakterisierung zeitgenössischer Kunst und von Scott Burton mit Charakterisierungen damals üblicher Vorgehensweisen (Anm. 73 zu Abschnitt 1.). Vgl. außerdem Abschnitt 1., Anm.61, zum Pluralismus in der Kunst der siebziger Jahre.

54 Burn/Ramsden-Comparative 1972, o.P. (die mit "Comparative Models" überschriebene Seite)

55 Kuhn-Struktur 1976, S.155: "So weit sich der Forscher mit normaler Wissenschaft befaßt, ist er ein Rätsellöser, kein Paradigmenprüfer." Vgl. dazu Burn/Ramsden-Questions 1972, S.8; Burn/Ramsden-Problems 1973, S.54

56 Atkinson/Baldwin-Paradigm 1972, S.51

57 Atkinson/Baldwin-Responsiveness 1972, S.165

58 Burn/Ramsden-Device 1972, S.27

59 Luhmann-Systeme 1987, S.601: "Von R e f l e x i o n wollen wir sprechen, wenn die Unterscheidung von S y s t e m und U m w e l t zu Grunde liegt. Nur im Falle der Reflexion erfüllt die Selbstreferenz die Merkmale der Systemreferenz, nur hier überschneiden sich die Bereiche dieser beiden Begriffe. In diesem Falle ist das Selbst das System, dem die selbstreferentielle Operation sich zurechnet. Sie vollzieht sich als Operation, mit der das System sich selbst im Unterschied von seiner Umwelt bezeichnet. Dies geschieht zum Beispiel in allen Fällen von Selbstdarstellung, denen die Annahme zugrunde liegt, daß die Umwelt das System nicht ohne weiteres so akzeptiert, wie es sich selbst verstanden wissen möchte."

60 Luhmann-Systeme 1987, S.601: "Von R e f l e x i v i t ä t (prozessuale Selbstreferenz) wollen wir sprechen, wenn die Unterscheidung von V o r h e r und N a c h h e r elementarer Ereignisse zu Grunde liegt. In diesem Falle ist das Selbst, das sich referiert, nicht ein Moment der Unterscheidung, sondern der durch sie konstituierte P r o z e ß. Ein Prozeß entsteht mit Hilfe der Vorher/Nachher-Differenz, wenn die Zusatzbedingung der Selektivitätsverstärkung erfüllt ist. So ist Kommunikation in der Regel Prozeß, nämlich in ihren Elementarereignissen bestimmt durch Reaktionserwartung und Erwartungsreaktion. Von Reflexivität soll immer dann die Rede sein, wenn ein Prozeß als das Selbst fungiert, auf das die ihm zugehörige Operation der Referenz sich bezieht. So kann im Vollzug eines Kommunikationsprozesses über den Kommunikationsprozeß kommuniziert werden. Reflexivität nimmt also eine Einheitsbildung in Anspruch, die eine Mehrzahl von Elementen...zusammenfaßt und der die Selbstreferenz sich selbst zurechnet. Das heißt vor allem, daß die selbstreferentielle Operation ihrerseits die Merkmale der Zugehörigkeit zum Prozeß erfüllen muß, also im Falle eines Kommunikationsprozesses selbst Kommunikation (Kommunikation über Kommunikation)...sein muß." Die Künstlergruppe Art&Language thematisiert ihren wachsenden Textbestand, ihr dialogisches "Going-On"/"Proceeding" (s. Abschnitt 3.1.1.) durch Indices (s.Anm.19) und Texte über den eigenen Textcorpus, also durch Kommunikation über Kommunikation. Dabei kommt dem Prozeß des "learning to learn" (Harrison-Sketchbook 1975, S.22) eine besondere Rolle zu: "Hier entsteht jene zirkuläre Selbstreferenz dadurch, daß Lernleistungen typisch auch das Lernen selbst üben und fördern. Werden Zöglinge zum Lernen gebracht, lernen sie auch die dafür notwendigen Fähigkeiten. Sie lernen nicht nur das Lernen, aber der Rückbezug auf Lernfähigkeit läuft mit. Im gleichen Sinne läßt sich, so hofft man zumindest, das Lehren methodisieren, so daß es seinerseits in seiner Praxis aus Fehlern lernen und sich selbst verbessern kann." (Luhmann-Systeme 1987, S.628)

61 s. Abschnitt 3.3.2.

62 Ramsden-Practice 1975, S.80

63 s. Abschnitt 4.3., zu a)

64 Zur Vostell-Rezeption in Zeitungen s. Schilling-Aktionskunst 1978, S.117. Die von der Presse und vom Fernsehen geschürten Erwartungen können es schließlich unmöglich machen, Zuschauer durch Aktionen zu unvermittelter Selbsterfahrung in der Reaktion auf das Erlebte zu provozieren. Tabuisierte Erlebniswelten werden dann von Happenings nicht mehr berührbar, da die Zuschauer vor der Öffentlichkeit an etablierten Verhaltensweisen festhalten. Die Eigendynamik von Gruppenprozessen wird in der Gegenwart der Massenmedien unterbrochen: Privatleute verhalten sich anders, wenn sie nicht mehr inkognito als Zuschauer teilnehmen können, weil das Fernsehen anwesend ist und Presseaufnahmen gemacht werden. Wolf Vostell hat auf den Einladungen zu "Dogs and Chinese not allowed" (1966) die Presse ausdrücklich von der Aktion ausgeschlossen: "No photographers or press." (s. Happening&Fluxus 1970, o.P.) Das Medium Happening kann von der Presse zur Bestätigung von Tabus eingesetzt werden (Vgl. zur Rezeption des Wiener Aktionismus Weibel-Kunst 1979, S.60; Dokumentation von Pressereaktionen in Export/Weibel-Wien 1970).

65 s. Anm.47 zu Abschnitt 1.

66 LeWitt-o.T. 1980

67 Zu Weiners Filmen: Weiner, Basel 1976, o.P.; Weiner, Bern 1983, S.77ff. In diesem Zusammenhang von besonderem Interesse: "It is/Done to", 1974; "Affected and or effected", 1974.

68 Alloway/Coplans-Rubin 1974, S.54f.

63 Lippard-Seattle 1969

64 Lippard in Art&Language, Australien 1976, S.184: "I did a show in the late 1960's [s. Lippard-Seattle 1969], and the A&L people in it insisted on having all their stuff up on the wall. This installation was the first time in my life where I consciously didn't follow the artists' wishes. I put a lot up but not all. I should explain that in the whole room - the main room - people could read stuff at tables and chairs and there was absolutely no reason why A&L had to take their books apart and use big space, plastered from floor to ceiling with small unreadable type. It contradicted all of that so-called anti-materialism and wiped out communicative possibilities."

69 Menard/White-Media 1975, S.105 (Andrew Menard und Ron White waren amerikanische Mitglieder von Art&Language (s. Abschnitt 6.1.2.))

70 Atkinson-Introduction 1969, S.3f.; vgl. Abschnitt 1.1.1.f. und Abb.18

71 Harrison/Evans-Greenberg III 1984, S.6

72 Flynt-Concept 1970, o.P.

73 Greenberg-Prospects 1947, S.26; Greenberg-Review 1988, S.286; Greenberg-American Type 1955, S.186; Greenberg-After Abstract 1970, S.366 (Zur Pollock-Rezeption von Greenberg: Foster-Greenberg 1975, S.22,24,; Harrison-Modernism 1985, S.227,231, Anm.26; Harrison-Expression I 1986, S.46,48; Kuspit-Greenberg 1979, S.4,32,91,95,102,110ff.,124,155,170; Reise-Greenberg I 1968, S.254; Reise-Greenberg II 1968, S.315, Anm.37)

74 Kuspit-Greenberg 1979, S.57

75 Greenberg-Prospects 1947, S.26

76 Greenberg-American Type 1955, S.186
77 Greenberg-Symposium 1988, S.287
78 Kritiker des "formal criticism" und aus seinem Umkreis über Morris Louis, Kenneth Noland und Jules Olitski: Fried-Olitski 1965; Fried-Olitski 1967; Fried-Painters 1982; Greenberg-After Abstract 1970, S.370f.; Krauss-Frontality 1968; Moffet-Olitski 1981; über Morris, Louis und Olitski außerdem: Hunter-Art 1972, S.321-324
79 Greenberg-Post-Painterly 1964, o.P.
80 Greenberg-After Abstract 1970, S.361
81 Greenberg-Painting 1982, S.5f.
82 Fried-Objecthood 1969, S.145f.
83 Krauss-Frontality 1968
84 Greenberg-After Abstract 1970, S.369
85 Greenberg-Sculpture 1967, S.19
86 Fried-Painters 1982, S.115
87 Lessing-Laokoon 1976; Greenberg-Laocoon 1985, S.36f.
88 Greenberg-Renaissance 1941; Greenberg-Painting 1982, S.5f.
89 Fried-Painters 1982, S.116
90 Kuspit-Greenberg 1984, S.139; vgl. Greenberg-Sculpture 1967; Fried-Objecthood 1969
91 Greenberg-After Abstract 1970, S.364f.
92 Greenberg-Avantgarde 1970, S.144f.; vgl. Greenberg-Sculpture 1967, S.19,22; Greenberg-Painting 1982, S.8f.
93 Alloway-Forms 1975; Goosen-Distillation 1966; Coplans-Imagery 1968; Krauss-Modernism 1972, S.50; Rose-ABC 1969; Vgl. Zur Verfügbarkeit von Informationen über europäische serielle Kunst in Amerika folgende Artikel in der 6 bändigen Reihe "sehen + werten", die Gyorgy Kepes 1965 bis 1966 herausgegeben hat: Kepes-Struktur 1967, S.150f. (Max Bill), S.165-185 (Margit Staber); Kepes-Modul 1969, S.128-161 (Richard Paul Lohse); Kepes-Wesen 1969, S.128-141 (Karl Gerstner)
94 s. Abschnitt 5.2.2.2
95 Bochner-Structures 1966; Bochner-Serial Attitude 1967; Bochner-Serial Art 1969; Judd-Complaints 1969; Judd-Objects 1974; Morris-Anti-Form 1968; Morris-Notes IV 1969; Morris-Notes I-III 1974
96 Zum Begriff "ästhetischer Gegenstand" s. Abschnitt 1., Anm.66
97 Bense-Aesthetica 1966; Bense-Einführung 1969; Moles-Informationstheorie 1971
98 Arnheim-Theory 1959; Arnheim-Entropie 1979, S.31 mit Anm.11; Ehrenzweig-Planung 1967, S.49 gegen die Hochschule für Gestaltung, an der der Informationstheoretiker Abraham Moles unterrichtet hat: "Ich glaube, daß der augenblickliche Erfolg der Hochschule für Gestaltung in Ulm etwas mit der Tatsache zu tun hat, daß die Studenten funktionelle Faktoren zu untersuchen haben, die aus den entlegensten Gebieten menschlichen Lernens genommen sind, und mit einer derartigen Fülle von Gegebenheiten konfrontiert werden, daß sie sich nur in Schritten einer noch nicht völlig bestimmten Lösung nähern können. Das bewußte Ziel der Schule scheint jedoch völlig intellektuell zu sein und strebt nach objektiver Vervollkommnung. Hierin liegt ein Element der Gefahr..." Vgl. Chandler/Lippard-Art 1967, S.28 über die Beiträge von Anton Ehrenzweig (s. Ehrenzweig-Planung 1967, oben zitiert) und Rudolf Arnheim (Arnheim-Proportion 1969; Arnheim-Bild 1966) zur sechsbändigen Reihe "sehen + werten", die Gyorgy Kepes herausgegeben hat: "Thus just as the scientists [wie die Wahrnehmungspsychologen Arnheim und Ehrenzweig] are admitting the importance of the unconscious and the visual association or metaphor, just as they are at pains to establish the freedom and subjectivity of their 'art', a large group of younger artists is attempting to get rid of subjectivity, of

the anthropomorphic and sentimental connotations of the words 'creativity', 'inspiration', even 'art', as well as the distinctions between painting and sculpture...Although science and art might thus be seen as moving in opposite directions at the moment, in reality their paths are bringing them closer together, for some of the younger 'structural' artists (Judd, Morris, LeWitt, Smithson, Andre, to name a few) are employing highly conceptual and objective methods, and their approach to the complementary possibilities of visual and conceptual, order and disorder, parallels that of a good many scientists, at least judging by those writing for the Kepes volumes." Der Gegensatz zwischen Ehrenzweig und "younger artists" sowie "a good many scientists" charakterisiert die vorkonzeptuelle englischsprachige Kunstdiskussion jenseits des "formal criticism".
99 Vgl. die Kritik, nach der sich die empirischen Kernthesen der minimalistischen Künstlertheorie von Donald Judd an Hand seiner Werke widerlegen lassen, s. Lohse-Reihenphänomen 1977.
100 Fechner-Ästhetik 1876 (vgl. Arnheim-Proportion 1969, S.228); Arnheim-Fechner 1986; Jäger-Herbart 1982; Zur Wiener Schule: Busse-Kunst 1981 (zu Wölfflins Empirismus: S.74 mit Anm.58); Dittmann-Stil 1967; Kultermann-Geschichte 1990, S.149-176; Schlosser-Stilgeschichte 1935
101 Arnheim-Gestalt 1966; Arnheim-Psychologie 1966, S.21, 143-147, 172f.; Arnheim-Kunst 1978, S. 38, 45-92; Arnheim-Entropie 1979; Arnheim-Style 1986; Arnheim-Wertheimer 1986
102 Morris-Notes I 1974 über "strong gestalt sensations": Their parts are bound together in such a way that they offer a maximum resistance to perceptual sensation. In terms of solids, or forms applicable to sculpture, these gestalts are the simpler polyhedrons...In the simpler regular polyhedrons such as cubes and pyramids one need not move around the object for the sense of the whole, the gestalt, to occur. One sees and immidiately 'believes' that the pattern within one's mind corresponds to the existential fact of the object." (S.196) "Characteristic of a gestalt is that once it is established all the information about it, qua gestalt, is exhausted. (One does not, for example, seek the gestalt of a gestalt.)" (S.198)
103 Wölfflin-Grundbegriffe 1976, S.50f.
104 Morris-Notes IV 1969, S.51
105 Krauss-Modernism 1972
106 Krauss-Modernism 1972, S.50
107 Krauss-Modernism 1972, S.51
108 Merleau-Ponty-Film 1964
109 Burnham-Sculpture 1978, S.172-181
110 Krauss-Modernism 1970, S.50
111 LeWitt-Muybridge I 1964, in: LeWitt, New York 1978, S.76, Abb.135; LeWitt-Schematic Drawing for Muybridge III 1964, in: Printed Matter 1984, S.89
112 LeWitt-Serial 1970, S.54
113 LeWitt-Pragraphs 1967, S.83
114 zu LeWitt: s. Anm.111; zu Baldessari: Miller-Baldessari 1989; Gardner-Baldessari 1989, S.110f.; zu Dekkers: Dekkers-Landscape 1977; zu Dibbets: Dibbets, Minneapolis 1987; zu Stezaker: Stezaker, Luzern 1979
115 s. Anm.34
116 vgl. Lacan-Art 1980: "...we see, in the dialectic of the eye and the gaze, that there is no coincidence, but, on the contrary, a lure." (S.50) "If one considers all the modulations imposed on painting by the variations of the subjectivity structure that have occurred in history, it is clear that no formula can possibly embrace those aims, those infinitely varied tricks. Indeed, you saw clearly enough last time that after

declaring that there is in painting a certain dompte - regard, a taming of the gaze, that is to say, he who looks is always led by the painting to lay down his gaze." (S.52)
"If you turn a transparency around, you realize at once if it is being shown to you with the left in the place of the right. The direction of the gesture of the hand indicates sufficiently this lateral symmetry.
What we see here, then, is that the gaze operates in a certain descent, a descent of desire, no doubt. But how can we express this? The subject is not completely aware of it - he operates by remote control. Modifying the formula I have of desire as unconscious - man's desire is the desire of the Other - I would say that it is a question of a sort of desire on the part of the Other, at the end of which is the showing (le donner - à -voir).
How could this showing satisfy something, if there is not some appetite of the eye on the part of the person looking? This appetite of the eye that must be fed produces the hypnotic value of painting. For me, this value is to be sought on a much less elevated plane than might be supposed, namely, in that which is the true function of the organ of the eye, the eye filled with voracity, the evil eye."(S.54)

117 s. Abschnitt 5.1.1.4., 5.1.2.2.
118 Wittgenstein-TLP 1980, S.7, vgl. Anm.117
119 Baumgärtel-Kritik 1974, S.109ff.; Erhard-Ohnmacht 1974, S.19;Hofmann-Grundlagen 1978, S.509f.; Smets-Lectuur 1978, S.150ff.
120 Bochner-Serial Attitude 1967, S.33
121 zu Art&Language s. Abschnitt 5.4.1., zu Kosuth s. Abschnitt 5.3.1.
122 Kosuth-Art after Phil. I 1969, S.135
123 Harrison-Modernism 1985
124 Greenberg-After Abstract 1970, S.367-370; Greenberg-American-Type 1955
125 Rosenblum-Sublime 1970
126 Alloway-Sublime 1975
127 Wollheim-Art 1969
128 Wollheim-Art 1969, S.399
129 Wollheim-Art 1969, S.392
130 Wollheim-Art 1969, S.398
131 Wollheim-Art 1969, S.392f.
132 Die englische und amerikanische Philosophie der Ästhetik thematisiert Zusammenhänge zwischen Ontologie und künstlerischen Präsentationsformen. Die mit Ästhetik beschäftigten englischsprachigen Philosophen differenzieren zwischen darstellenden und nicht-darstellenden Künsten. In den nichtdarstellenden Künsten wie Architektur, Literatur und Musik werden Konzept und Ausführung getrennt (Plan/Bau; Manuskript/Buch; Notation/Interpretation), in den darstellenden Künsten wie figurative Malerei und figurative Skulptur dagegen nicht. Es gibt für einen "type" in den darstellenden Künsten genau ein "token"/Original. Bei den darstellenden Künsten gibt es Vervielfältigung der dem type entsprechenden "tokens" nur als Reproduktion des Originals, während bei den nichtdarstellenden Künsten es eine Vielfalt von "tokens"/Ausführungsmöglichkeiten geben kann, wobei keine Ausführung den Notationsbestimmungen widersprechen muß - die Ausführungen nutzen nur den von der Notation gelassenen Spielraum verschieden (vgl. Goodman-Languages 1976, S.127-221; Stevenson-Künste 1971).
133 Wollheim-Object 1970; Wollheim-Art-Lesson 1971
134 s. Abschnitt 3.1.2.
135 Atkinson/Baldwin-Paradigm 1972, S.55. Die Begriffe "Ontologie" und "Ideologie" werden von Atkinson/Baldwin im Sinne von Willard Van Orman Quine verwendet:

"Einer der philosophisch interessanten Aspekte, die wir an einer gegebenen Theorie untersuchen können, ist ihre Ontologie. Doch wir können auch ihre Ideologie untersuchen, d.h. (um einem schlechten Wort einen guten Sinn zu geben:) die Frage, welche Ideen in ihr ausgedrückt werden können. Die Ontologie einer Theorie steht in keinem einfachen Entsprechungsverhältnis zu ihrer Ideologie...Ich habe die Ideologie einer Theorie vage durch die Frage beschrieben, welche Ideen in der Sprache der Theorie ausdrückbar sind. In der Ideologie scheint es also um die Idee der Idee zu gehen. Doch diese Formulierung können wir getrost fallen lassen und den Term 'Ideologie' ebenfalls. Die wesentliche Arbeit, die nämlich in den Bereich der Ideologie fallen würde, besteht gerade in der Theorie der Definierbarkeit; und diese Theorie, weit davon entfernt, von der Idee zur Idee abzuhängen, hat mit Bedeutungstheorie überhaupt nichts zu tun und fällt deutlich in das Gebiet der Referenztheorie." (Quine-log. Standpunkt 1979, S.125f.) Die "Ideologie" wird durch eine "Bedeutungstheorie" und die "Ontologie" durch eine "Referenztheorie" bestimmt. Quines Ablehnung einer "Idee der Idee" beziehungsweise einer von der "Referenztheorie" unabhängigen "Bedeutungstheorie" folgen Atkinson/Baldwin nicht. Sie verwenden aber Quines Unterscheidung zwischen "Ontologie" und "Ideologie" und seine Kritik von "Ideologien", um auf willkürliche Restriktionen von Möglichkeiten der "Bedeutungstheorie" (s.Tarski - Wahrheit 1972, S.67f.) hinzuweisen. Für Quine dagegen war die Trennung in "Referenz-"und "Bedeutungstheorie" (s. Tarskin-Wahrheit, S.67ff.) ein ad absurdum zu führendes Dogma der analytischen Philosophie (Quine-log. Standpunkt 1979, S.27-50).
136 Atkinson/Baldwin-Paradigm 1972, S.55f. In der Modallogik, an der sich Terry Atkinson und Michael Baldwin zur Zeit von Atkinson/Baldwin-Paradigm 1972 auch - neben der Deontik (formallogische Untersuchung von moralischen Kriterien) - orientieren, lassen sich dem Ausdruck "propositional modalities" die Ausdrücke "es ist möglich", "es ist unmöglich" und "es ist notwendig" zuordnen (Bußmann-Lexikon 1983, S.324). Nach Carnap-Meaning 1972, S.217-222 gibt es "sechs Modalitäten": "notwendig", "möglich", "zufällig" und ihre Negationen. Carnaps "Bedeutung und Notwendigkeit" (Carnap-Meaning 1972) ist ein Handbuch der Formalen Logik und ihrer Erweiterung, der Modallogik, das auch von den englischen Mitgliedern von Art&Language, besonders von Terry Atkinson und Michael Baldwin, benutzt wurde.
137 s. Abschnitt 3.1.2.
138 s. Abschnitt 3.1.2.
139 Independent Group, London 1990; Jacob-Entwicklung 1986
140 Burnham-Esthetics 1968; Burnham-Systems 1969
141 Art&Language:
-zur Kritik an Richard Wollheim: Atkinson-Introduction 1969, S.10; s. Anm.135
-zur Kritik an Lawrence Alloway: Burn/Ramsden-Device 1972, S.40-46; Ramsden Practice 1975, S.74f.
142 Alloway-Anthropology 1971, S.22; Baldwin/Harrison-Abstract Art 1976, S.63; Burgin-Formalism 1976, S.148; Burgin-Modernism 1986, S.11f.; Foster-Greenberg 1975, S.213; Harrison-Modernism 1985, S.218; Platt-Formalism 1986, S.69
143 Harrison-Avantgarde 1971; Harrison-Expression I 1986, S.49
144 s. Abschnitt 5.2.2.
145 Als "Buried cube containing an object of importance but of little value" von LeWitt unabhängig von Smithsons Projekt 1968 ausgeführt (Chandler/Lippard-Dematerialization 1968, S.32; Shirey-Impossible Art 1969, S.43; LeWitt, New York 1978, S.164, Nr. 273; Morgan-Role 1978, S.120).

146 Greenberg-Sculpture 1967, S.22. Greenberg schreibt dies vor der Publikation von LeWitts Aufsatz "Paragraphs on Conceptual Art" (LeWitt-Paragraphs 1967), der die Beziehung zwischen Konzept und Ausführung thematisiert (s. Abschnitt 5.2.2.3.).

147 LeWitts begrabener Kubus, der oben erwähnt wurde, ist eines dieser "Monumente": "Plans at one point included earth-aerial sculptures by Smithson, Morris, LeWitt; seminal ideas by Tony Smith and Carl André are cited..." (Lippard-Dematerialization 1973, S.28)

148 Greenberg zitiert aus Smithson-Art 1969.

149 Greenberg-Sculpture 1967, S.22. Zu Smithsons Dallas Fort-Worth Airport Project, 1966/67: Lippard-Dematerialization 1973, S.27f. (s.Anm.147); Herrmann-Smithson 1978; Smithson, Duisburg 1983, S.60

150 Lippard-Sculpture 1975

151 Alloway-Forms 1975

152 Lippard-LeWitt 1967

153 s. Abschnitt 3.3.1.

154 Greenberg-Sculpture 1967, S.22

155 Greenberg-Sculpture 1967, S.22

156 Bourel-Art 1988, S.11; Harrison-Precedents 1969, S.92; Harrison-Context 1970, S.194, 197; Harrison-Notes 1970; Kosuth, s. Anm.122; Harrison-Art Object1989, S.55

157 Chandler/Lippard-Dematerialization 1968

158 Karshan-Post-Object 1970

159 Jappe-Attitüden 1972, o.P.

160 Burnham-Head 1970, S.37

161 Karshan-Post-Object 1970, S.69

162 Art&Language-Concerning 1973, S.44

163 Alloway-Sublime 1975, S.35f., 39, 41

164 Greenberg-Sculpture 1967, S.22

165 Luhmann-Kunstwerk 1984; Luhmann-Medium 1986

166 Alloway-Network 1972, S.30f.

167 Ramsden-Practice 1975, S.75f.

168 Vgl. als Beispiele: Lippard-Change 1971; Rose-Politics I 1968; Rose-Politics II/III 1969

169 Kosuth-Art after Phil. I 1969, S.134

170 Kuspit-Greenberg 1982, S.145; vgl. Duve-Monochrome 1989, S.208ff.

171 Kaprow-Pollock 1982, S.318

172 Michalski-Grenze 1932, S.10: "Die Grenze, die zwischen geformtem Kunstraum und ungeformtem Freiraum verläuft, wird hier als 'ästhetische Grenze' bezeichnet. Diese Grenze ist nun keineswegs konstant und undurchbrechlich. Sie kann in verschiedenartiger Weise überschritten werden. Die Kunstformation kann in den Realraum übergreifen und umgekehrt kann der Realraum, gleichsam als ungeformter Rohstoff, in den Kunstraum eindringen."

173 Krauss-Frontality 1968, S.43

174 Happening&Fluxus 1970, o.P.; Archiv Sohm 1986, S.36

175 Burgbacher-Kupka-Strukturen 1979, S.190: "In Abhebung von der konventionellen alltäglich-selbstverständlichen Erfahrung erkennen wir das ästhetische Handeln als ein Durchbrechen der Wirklichkeitserfahrung in einem Erleben eines 'mehr und anders'."

176 Wolf Vostell in: Happening&Fluxus 1970, o.P.; Vgl. John Cage 1965: "Wo immer man sich aufhält, wird man das, was einen umgibt, als ästhetisches Phänomen sehen und hören können." (Kostelanetz-Cage 1989, S.195)

177 Zu Happenings der Pop Artisten: Nöth-Strukturen 1972, S.8-10,31f.,38-40,62f.,85ff.,89f.,124,151-154,158, 182f.,185-193, 205,219; Schilling-Aktionskunst 1978, S.45-54

178 Zum Beispiel Robert Rauschenberg-"Black Market", 1961, Combine Painting, Sammlung Ludwig, Museum Ludwig, Köln. Nach Rauschenbergs Gebrauchsanweisung sollen Rezipienten, wenn sie aus dem offenen Reisekoffer am Boden Objekte nehmen, dafür andere Gegenstände einlegen und das neue Objekt in eines der vier "Bücher" eintragen: "Man kann Objekte 1,2,3 oder 4 wegnehmen und sie gegen neue Objekte umtauschen. Es wird gebeten, das neue Objekt mit der richtigen Nummer zu stempeln und es in dem Buche mit derselben Nummer einzuzeichnen." (Wißmann-Rauschenberg 1970, S.4f.) Zur Ausstellungspraxis: "As Rauschenberg expected, some visitors ["Motion in Art", Stedelijk Museum, Amsterdam 1961; Leo Castelli Gallery, New York 1961; Dwan Gallery, Los Angeles, March 1962] removed objects without exchanging them for new ones. He learned that the drawings on the clipboards [Abb. in: Wißmann-Rauschenberg 1970, S.4] were removed as well. Subsequent places under whose custody the work has come [Sammlung Ludwig, 1977 noch im Wallraf-Richartz-Museum, Köln], have been, unfortunately, unable to maintain the artist's initial arrangement." (Rauschenberg, Washington 1977, S.114)

179 Robert Rauschenberg/Billy Klüver-"Oracle", 1965, Centre Georges Pompidou, Paris; in: Sammlung Paris 1981, S.162f.; Klüver/Martin - Paris 1991, S.83-86; Tomkins-Wall 1983, S.212; Rauschenberg, Washington 1977, S.124: "The visitor can control the speed of the motor and the sound level of the radio in each piece by turning knobs on the top of the step sculpture."

180 Berger-Labyrinths 1989, S.67-75; Goosen-Morris 1970; Morris-Anti-Form 1968; Morris-Notes IV 1969

181 Morris-Notes IV 1969, S.51, 53 (zit. in Abschnitt 3.2.1. mit Anm.104, weitere Zitate in Anm.102); vgl. Morris-Anti-Form 1968, S.35

182 Morris-Anti-Form 1968. In Goosen-Morris 1970, S.105 nennt Robert Morris Philip Leider als Urheber des Begriffs "Anti-Form".

183 "Antiform", John Gibson Gallery, New York 1968; "Nine at Castelli", New York 1968 (Kozloff-Warehouse 1969); "Anti-Illusion: Procedures/Materials", Whitney Museum, New York 1969 (zu allen Ausstellungen: s. Arte Povera/Antiform 1982, Chronologie des expositions, o.P.)

184 Kaprow-Shape 1968, S.33

185 Rose-Didactic Art 1967, S.36, Anm.5

186 Abb.en in: Art Conceptuel 1989, Nr.181, S.228; Burnham-Kunst 1973, S.155f.; Lippard-Dematerialization 1973, S.105; Marck-Venet 1988, S.73-115; Meyer-Art 1972, S.213

187 Atkinson-Introduction 1969, S.10

188 Kosuth-Note 1970, S.1f.

189 Der Paradigmenwechsel zur Sprachphilosophie ist für Art&Language die Voraussetzung zur Diskussion des "paradigm-shift-off" (s. Abschnitt 3.1.2.).

190 Margolis-Identität 1979, S.211f.: "Ein Kunstwerk zu bezeichnen, muß bedeuten, ein physikalisches Objekt oder Objekte zu bezeichnen, die sich als Medium einer Kunst deuten lassen, denen, heißt das, eine ästhetische Komposition zuzuordnen sich rechtfertigen läßt, wie das nun auch geschehen mag. Gehen wir nur so weit, können wir sagen, daß, wenn wir dem Medium alternative und sogar entgegengesetzte Kompositionen zuordnen, wir bloß doppelt zur Geltung bringen, daß wir ein Kunstwerk vor uns haben - wir können auf das System verweisen, das als gemeinsames Medium für alle diese Kompositionen dient."

191 Kosuth-Art after Phil. I 1969, S.134f.

192 s. Abschnitt 3.2.1. mit Anm. 120
193 s. Abschnitt 5.2.2.2.
194 Reinhardt, Wien 1973; Lippard-Reinhardt 1981; Ryman, Zürich 1980; Fundamentele Schilderkunst 1975, S.61-65
195 s. Abschnitt 5.1.
196 Vgl. Fotos von Ausstellungen mehrerer Arbeiten der 1. Investigation in: Livingston-Los Angeles 1968, S.67; Celant-Ars 1969, S.99; Shirey-Impossible Art 1969, S.39; Millet-Art Conceptuel 1972 (Abb. zur Erstpublikation, in: vh 101, No.3, Automne 1970, S.50); Vries-Kunst 1974, o.P., Abb.30; Maenz 1970-1975, 1975, S.60; Celant-Senza Titolo 1976, o.P., Abb.74
197 Kosuth-After Phil. III 1969, S.212
198 Kosuth, J.- "The Seventh Investigation, Proposition One", 1970, in: Kosuth, Luzern 1973, Bd.3, S.70
199 Reinhardt, New York 1980, S.27ff.; Reinhardt, Wien 1973, Kat. Nr.63,68,71
200 Reinhardt-o.T. 1963
201 Barbara Rose zu Reinhardts "black paintings": "icons without iconography" (Reinhardt-Art 1975, S.82)
202 Art&Language-Index 002(Bxal), 1973, s. Anm.19
203 s. Abschnitt 5.4.3.
204 Kosuth, J. - "Seeing Reading (Two C. & A.A.)", 1981, in: documenta 7, 1982, Bd.2, S.180; Kosuth, Rom 1982
205 Bei Art&Language ab "Index 002 (Bxal)", 1973, s. Anm.19 Es kann allerdings behauptet werden, daß Douglas Huebler mit seinen seit 1968 entstehenden Dokumentationssystemen von Anfang an mit einer dynamischen, häufig zur Dialektik zugespitzten Beziehung zwischen Konstruktion und Dekonstruktion arbeitet und mit diesem funktionslosen Auf- und Abbau den Betrachter zu einer ästhetischen Einstellung herausfordert, ohne ästhetische Wertungen vorzugeben (s. Abschnitt 2.3.1.). Huebler umgeht nicht den "ästhetischen Gegenstand", sondern zeigt einen Weg, durch Komplexierung und Dekomplexierung von Semantik ästhetische Indifferenz auf andere Weise zu thematisieren, als dies Reinhardt, Ryman und danach Mel Bochner und Sol LeWitt durch die Reduktion des Formalen auf den "anti-taste" (Lippard-Dematerialization 1973, S.111) des "boring" (Greenberg-Sculpture 1967, S.22) gelingt.
206 Assel/Jäger-Hoehme 1990, S.19f. Konzeptuelle Sprachräume sind: Von Art&Language die Installationen der "Indices" (s. Anm.19) und des "Dialectical Materialism" (s. Abschnitt 5.4.3.2. Abb.23), Wandinstallationen von Lawrence Weiner, in denen Arbeiten einer Werkgruppe über mehrere Wände verteilt sind oder eine Arbeit mehrfach über alle Wände eines Raumes hinweg wiederholt wird (z.B. Werk-Nr. 472, Installation Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1980), und "Zero&Not" von Joseph Kosuth (ab 1985, u.a. in: Dreher-Zero&Not 1987).
207 Allan Kaprow-"Words", Smolin Gallery, New York 1962, Environment (Abb. in: Davis-Experiment 1975, S.40; O'Doherty-Cube 1976, S.30,31; Haskell-Blam 1984, S.32, Fig.26); Marcel Broodthaers-"La Salle blanche", Atelierrekonstruktion ("museum reproduction"), Centre Pompidou, Paris 1975, in: Broodthaers, Minneapolis 1989, S.206f.; Mc Evilley-Alphabet 1989, S.108,109
208 Rose-Politics III 1969, S.51; Krauss-Modernism 1972, S.50; Brook-Criticism 1970, S.67; Kuspit-Greenberg 1979, S.79
209 Kuspit-Greenberg 1979, S.148
210 Lippard-Change 1971, S.34
211 Kosuth-Note 1970, S.3
212 Lippard-Change 1971, S.23

213 Kosuth-Art after Phil. I 1969, S.136
214 Lippard-Change 1971, S.25
215 Lippard-Change 1971, S.24
216 Atkinson-Introduction 1969, S.2
217 Kosuth-Note 1970, S.2f.
218 Atkinson-Introduction 1969, S.2; vgl. Kuspit-Justification 1986, S.86: "The discourse of art criticism privileges the art object with a systematic kind of attention to it, which unfolds an intimate relationship with it. This critical discourse can seem so inseparable from the art object, that the discourse can come not only to represent it, but to function as surrogate. When this happens, as it invariably does with the best art criticism, art criticism can be regarded as a kind of conceptual art." Kuspits Äußerung ist problematisch. Einerseits geht Kuspit mit Konzeptueller Kunst davon aus, daß es nicht darum geht, durch Diskurse eine Substanz eines Werkes zu bergen, andererseits fordert er vom Kritiker, seine Sicht so überzeugend vorzutragen, daß das Werk identisch mit/untrennbar ("inseparable") von der kritischen Darstellung wird, statt die unaufhebbare Differenz zwischen Werk und Rezeption zu reflektieren. Von den amerikanischen Art&Language-Mitgliedern Ian Burn und Mel Ramsden ist bereits die suggestive Einheit kritisiert worden, die Michael Fried zwischen Frank Stellas "shaped canvases" und seiner Rezeptionsweise in Fried-Painters 1982 herzustellen verstand: "Can anyone, who has read the essay, separate this literature from Stella's paintings? Does Stella know about this literature? Does Fried?" (Burn/Ramsden-Practice 1974, S.102, Anm.3) Noch mehr als für Fried-Painters 1982 gilt das von Burn/Ramsden Geschriebene für Fried-Stella 1970, ein Artikel, der für die nachfolgende Auseinandersetzung mit Stellas "eccentric shaped canvases" zum Maßstab wurde.
219 Burn/Ramsden-Comparative 1972, o.P.
220 Burn/Ramsden-Device 1972, S.13; vgl. Ramsden-Gilbert-Rolfe 1975
221 Burn/Ramsden-Device 1972, S.13
222 Burn/Ramsden-Comparative 1972, o.P.
223 Menard/White-Media 1975, S.110.
224 Menard/White-Media 1975, S.108
225 Burn-Market 1975, S.34; Burn-Pricing 1975, S.55
226 Burn-Pricing 1975, S.56; Vgl. Corris-Revolt 1975, S.145ff.
227 Burn-Market 1975, S.35; Vgl. Menard/White-Media 1975, S.112f.
228 Art&Language-Textbook 1974, S.99; Corris-Discourse 1975, S.86, 91; Ramsden-Practice 1975, S.75
229 Kubler-Zeit 1982, S.32; vgl. Corris-Discourse 1975, S.85,89ff.
230 Ramsden-Practice 1975, S.72; vgl. Corris-Discourse 1975, S.93; Ramsden-Gilbert-Rolfe 1975, S.9f.
231 Burn-Art-Language 1975, S.53f.; vgl. Art&Language-Textbook 1974, S.51f.
232 Art&Language-Blue Poles 1985, S.88
233 Siegelaub-January 1969; Prospect '69, 1969; Rose-Interviews 1973
234 Kosuth zur Siegelaub-Gruppe: Kosuth-Art after Phil.II 1969, S.160: "Three artists often associated with me (through Seth Siegelaub's projects) - Douglas Huebler, Robert Barry, and Lawrence Weiner - are not concerned with, I do not think, 'Conceptual Art' as it was previously stated."
235 Siegelaub in: Harrison-Conversation 1973, S.168
236 Es fehlen:
- Gruppenausstellung Carl André, Robert Barry, Lawrence Weiner, Bradford Junior College, Bradford/Mass. 1968 (Honnef-Concept Art 1970, S.1762; Lippard-Dematerialization 1973, S.40)

- Gruppenausstellung Carl André, Robert Barry, Lawrence Weiner, Windham College, Putney/Vt. 1968 (Honnef-Concept Art 1970, S.1762; Honnef-Concept Art 1971, S. 26; Lippard-Dematerialization 1973, S.46ff.)
- Künstlerbuch mit "Statements" von Lawrence Weiner (Weiner- Statements 1968)
- Gruppenausstellung "One Month" als Katalog in Kalenderform (Honnef-ConceptArt 1971, S.27f.; Siegelaub-March 1969)

Zu Siegelaubs Ausstellungen: Honnef-Concept Art 1971, S.25-29; Poinsot-Déni 1988

237 Huebler-November 1968

238 Siegelaub/Wendler-Xerox 1968; Szeemann-Archiv 1972, o.P.

239 Kosuths Text im "Xerox Book" lautet: "Title of Project, Photograph of Xerox-Machine used, Xerox Machine specifications, Photographs of Offset Machine used/offset machine's specifications/photograph of collation machine used/collation's machine's specifications/photograph of binding machine used/ specifications of paper used/photograph of ink toner used/specifications of ink and toner used/ photograph of glue used in binding/composite photograph of artists and director of project/composite photograph of Carl André's project/composite photograph of Robert Barry's project/composite photograph of Douglas Huebler's project/composite photograph of Joseph Kosuth's project/composite photograph of Sol LeWitt's project/ composite photograph of Robert Morris' project/composite photograph of Lawrence Weiner's project/photograph of whole book." (Siegelaub/Wendler-Xerox 1968; Celant-Kunstwerk 1974, S.89)

240 Jürgen Habermas zum Begriff "Postavantgarde": "Die postavantgardistische Kunst schließlich ist charakterisiert durch die Gleichzeitigkeit von realistischen und politisch engagierten Richtungen mit authentischen Fortsetzungen jener klassischen Moderne, die den Eigensinn des Ästhetischen herauspräpariert hatte; mit realistischer und engagierter Kunst kommen auf dem Niveau des Formenreichtums, den die Avantgarde freigesetzt hat, wiederum Momente des Kognitiven und des Moralisch-Praktischen in der Kunst selbst zum Zuge." (Habermas-Handeln 1982, Bd.2, S.586, fast identisch mit Habermas-Moralbewußtsein 1983, S.25)

241 Katalog: Siegelaub-January 1969; zur Ausstellung: Honnef-Concept Art 1970, S.1759 behauptet, daß kein Werk ausgestellt worden sei, während in Honnef-Concept Art 1971, S.26f. ebenso wie in Ashton-New York 1969, S.136 und Burnham-Head 1970, S.39 auf die Ausstellung von Arbeiten hingewiesen wird.

242 Burnham-Systems 1969, S.49

243 Siegelaub-Summer 1969

244 Huebler in: Rose-Interviews 1973, S.143

245 Huebler in: Siegelaub-January 1969. o.P.

246 John L. Roget-Editor's Preface (1879), in: Roget-Thesaurus 1929, S.Ix. John L. Roget war der Sohn von Peter Mark Roget. Nach dem Tode seines Vaters war J.L. Roget der Herausgeber.

247 s. Anm.246, S.xi ff.

248 z.T. auch auf Flugblättern (Kosuth, Luzern 1973, Bd.2, S.63f.)

249 Siegelaub-January 1969, o.P.; Kosuth, Stuttgart 1981, S.141

250 Kosuth, Luzern 1973, Bd.2, S.64-66

251 Kosuth, Luzern 1973, Bd.2, S.3-10. Eine Reihe von "categories" ist zudem von Kosuth ausgelassen worden. Zur Reihenfolge der "categories": Für die Kunsthalle Bern sind z.B. "Class Two, I." und Class Five, IV." gewählt worden. Für eine Präsentation in Antwerpen/Belgien wählte Kosuth "Class Eight, IV." über "Religion" in flämischer Übersetzung: Es handelt sich hier um eine kontextspezifische Wahl, nicht um die Realisation der nächsten, auf die bereits realisierten "categories" folgende "category" in der Thesaurus-Anordnung.

252 vgl. John Baldessaris Arbeit "A painting that is its own documentation" von 1968 (Abschnitt 2., Anm.30), die aus der Präsentation von Eintragungen der Ausstellungen, auf denen sie bisher gezeigt wurde, besteht. Die Eintragungen sind bei jeder Ausstellungsgelegenheit zu erweitern. Die Ausstellungsgelegenheiten generieren das Werk.

253 Kosuth, Luzern 1973, Bd.3, S.70

254 Siegelaub: "We're all critics, the most important criticism being 'yes' or 'no.' After that his decisions should be in the realm of the practical and logistical, not the aesthetic. The organizer should have as little responsibility as possible for the specific art." (Harrison-Conversation 1973, S.167)

255 Siegelaub: "If all the conditions for making art were standard for all artists - same materials, size, color, etc. - there would still be great artists and lesser artists...I think exhibitions can function to clarify or focus in on certain dominant interests of an artist...Certain exhibitions present differences better than others. Most exhibitions stress similarities, at the expense of the individual works...The standardizing of the exhibition situation begins to make the specific intentions of the artists clearer." (Harrison-Conversation 1973, S.166f.,169)

256 Siegelaub: "I'm still interested in distributing art and art information. I personally value my network of booksellers and my mailing list throughout the world as a very important aspect of what I do. I am concerned with getting art out into the world and plan to continue publishing in multilingual editions to further this end." (Harrison-Conversation 1973, S.168, 171)
Über die "January 5-31, 1969"-Ausstellung: "The exhibition consists of (the ideas communicated in) the catalog; the physical presence (of the work) is supplementary to the catalog." (Lippard-Dematerialization 1973, S.71)

257 Honnef-Concept Art 1970, S.1770

258 Flynt-Concept 1970; s. Abschnitt 3.2.1.

259 s. Flynt-Letter 1970: "The reason I am on your mailing list is probably that in the past, I allowed some of my writings to be published in art journals. I did this because nobody else would publish them. However, the result has been a hideous misunderstanding of my writings which threatens to devalue them completely. I now feel that it is better for my writings not to be published at all than for them to be presented in an art context."
Von der französischen Gruppe BMPT (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni, Paris 1966-1968) zog Parmentier ebenfalls die Konsequenz, aus dem Kunstbetrieb auszusteigen (Parmentier-B.M.T. 1982). Mosset hat zwischen 1968 und 1974 nicht ausgestellt. Jean-Jacques Lebel geht 1968 den Weg vom Happening (s. Happening &Fluxus 1970, o.P.) zur politischen Aktion, von der Kunst ins Leben, erklärt aber die politische Aktion im Leben zur Kunst: Der Ausstieg aus dem Kunstbetrieb als Einstieg in eine mit dem Leben identische Kunst (vgl. um 1968, 1990, S.49-52 über die "Dadaisierung des Politischen").

260 Enzensberger-Aporien 1980, S.60,62,68

261 Chambres d'Amis 1986; Dreher-Chambres 1986, S.82

262 Hoet-Chambres 1986, S.5 (Übers. d.A.)

263 Op losse schroeven 1970; Strukturen 1969

264 Attitudes 1969 (vgl. Szeemann-Archiv 1972); Mit neuem Katalogtext (Harrison-Precedents 1969) und veränderten Exponaten im Institute of Concemporary Art (ICA), London 1969.

265 vgl. u.a.: Burton-Notes 1969; Lynton-Art 1969; Althaus-Attitüden 1973

266 Honnef-Conceptual Art 1976, S.52

267 Prospect '69, 1969

268 Prospect '69, 1969, o.P.; Lippard-Dematerialization 1973, S.113f.
269 Wollheim-Art Lesson 1971
270 Gombrich-Kunst 1978, S.401-413; Gombrich/Saw-Art 1962, S.215-234; Wollheim-Objekte 1982, S.62-70
271 "Gallery Pieces", 1969-1973:
"Closed Galleries", 1969; "Presentation Pieces", 1971; "Marcuse Pieces", 1971; "Barry Presents Three Shows and a Review by L.R.Lippard", 1971; "Invitation Pieces", 1972/73 (Barry, Luzern 1974, o.P.; Barry/Denizot-Barry 1980, S.108f.,112ff.,122f.; Debbaut-Barry I 1978, S.4; Debbaut-Barry II 1978, S.718f.)
272 s. Abschnitt 3.3.1. zu "The Second Investigation", zu "Class One: Abstract Relations" s. Kosuth, Luzern 1973, Bd.2, S.3f.,17,19-35
273 Robert Barry: "...language is the area we have to pass through before we can get the ideas, on the other side, it's what I have to tack my ideas on to, it may not be the clearest way of doing it, as language has many deficiencies. As Heidegger says, language separates us from the animals, but it always separates us from the gods." (Oliva-Barry 1973)
"...to use Heidegger's phrase, let things be. What will happen, will happen. Let things be themselves." (Meyer-Art 1972, S.35)
274 Barry in Meyer-Art 1972, S.39: "Later I got involved with energy without an object-source of energy. I did that using mental energy. I did a 'telepathic piece' for Seth Siegelaub's exhibition [1969] at Simon Fraser University in Vancouver. In the catalogue it states: 'During the exhibition I shall try to communicate telepathically a work of art, the nature of which is a series of thoughts; they are not applicable to language or image.'"
275 Konzeption 1969, Ausstellungsdauer: Oktober bis November 1969; ausgestellt: Keith Arnatt, John Baldessari, Robert Barry, Iain Baxter, Bernd und Hilla Becher, Mel Bochner, Alighiero Boetti, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Victor Burgin, Donald Burgy, Eugenia P. Butler, Pier Paolo Calzolari, Paul Cotton, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Hamish Fulton, Gilbert&George, Dan Graham, Douglas Huebler, Richard Jackson, Stephen Kaltenbach, On Kawara, Michael Kirby, Joseph Kosuth, David Lamelas, Sol LeWitt, Bruce McLean, Bruce Nauman, Guiseppe Penone, Adrian Piper, Sigmar Polke, Emilio Prini, Markus Raetz, Allen Ruppersberg, Ed Ruscha, Fred Sandback, Richard Sladden, Robert Smithson, Timm Ulrichs, Bernar Venet, Lawrence Weiner, Zaj/Walter Marchetti
276 Morschel-Conceptual Art 1973, o.P.
277 Lippard-Dematerialization 1973, S.125
278 Lippard-Dematerialization 1973, S.111
279 Lippard-Seattle 1969; ausgestellt unter anderem: Vito Acconci, Carl André, Keith Arnatt, Richard Artschwager, Michael Asher, Terry Atkinson (Art&Language), John Baldessari, Michael Baldwin (Art&Language), Robert Barry, Rick Barthelme, Ian Baxter, Gene Beery, Mel Bochner, Bill Bollinger, Jonathan Borofsky, Donald Burgy, Daniel Buren, Rosario Castoro, Hanne Darboven, Walter de Maria, Jan Dibbets, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Dan Graham, Hans Haacke, Michael Heizer, Eva Hesse, Douglas Huebler, Robert Huot, Stephen Kaltenbach, On Kawara, Edward Kienholz, Joseph Kosuth, Christine Kozlov, John Latham, Barry LeVa, Sol LeWitt, Roelof Louw, Bruce Mc Lean, Robert Morris, Bruce Nauman, N.Y. Graphic Workshop, Dennis Oppenheim, John Perrault, Adrian Piper, Allen Ruppersberg, Robert Ryman, Edward Ruscha, Fred Sandback, Alain Saret, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Jeff Wall, Ian Wilson
280 "557,087 Seattle" ist die erste große Ausstellung einer öffentlichen Institution in Amerika zum Thema, hätte Plagens seine Aussage präzisieren müssen.

281 "Funky Minimal" ist eine Anspielung auf die von Lucy Lippard organisierte Ausstellung "Eccentric Abstraction", Fischbach Gallery, New York 1966
282 Plagens-Seattle 1969, S.67; wiederabgedruckt in: Lippard-Dematerialization 1973, S.111
283 Lippard-Dematerialization 1973, S.112
284 Lippard-Dematerialization 1973, S.111
285 Claura/Siegelaub-Paris 1970; ausgestellt: Robert Barry, Marcel Broodthaers, Stanley Brown, Daniel Buren, Jan Dibbets, Jean-Pierre Djian, Gilbert&George, Francois Guinochet, Douglas Huebler, On Kawara, David Lamelas, Sol LeWitt, Richard Long, Edward Ruscha, Robert Ryman, Niele Toroni, Lawrence Weiner, Ian Wilson
286 Durch Clauras Ausstellungsprogramm (s. die Liste der beteiligten Künstler in Anm.285) ist 'konzeptuell' in einem weiteren Sinn als in Abschnitt 1.2. definiert. 'Konzeptuell' ist jedoch nach Clauras Auswahl nicht so umfassend zu verstehen, daß es alle Tendenzen um 1970 (s. Abschnitt 1.3.) bezeichnen kann: Anti-Form und Arte Povera sind ausgeschlossen, nicht aber Land Art.
287 Claura, M. - Vorwort, in: Claura/Siegelaub-Paris 1970, o.P. Ihre Ablehnung schriftlich begründet haben Carl André, Terry Atkinson, Michael Baldwin.
288 Weitere Reaktionen: Hanne Darboven zog ihren ersten Beitrag ganz zurück, ohne, wie LeWitt, im zweiten Beitrag mitzuteilen, daß das erste Projekt zu streichen wäre (Claura-Vorwort, s. Anm.247, o.P.). Joseph Kosuth ist von Claura ausgeladen worden (Kosuth-Answer 1970). Joseph Beuys hat auf die erste Anfrage nicht geantwortet (Claura-Vorwort, s. Anm.247, o.P.).
289 Claura-Nachwort, in: Claura/Siegelaub-Paris 1970, o.P.
290 Karshan-Post-Object 1970
291 Conceptual Art 1970, o.P.
292 Information 1970, o.P.
293 Burnham-Note 1970, S.265
294 Burnham-Note 1970, S.265f.
295 Vgl. Huebler-Secrets 1973 (Künstlerbuch mit dem Abdruck von c.a. 1.800 Statements der Besucher von "Software", die in Douglas Hueblers "Variable Piece No.4" (May 1969) dazu aufgefordert wurden, auf Zettel "an authentic personal secret" zu schreiben und diesen Zettel in einen Kasten zu werfen.)
296 s. Abschnitt 5., Anm.204
297 Frühe Beispiele interaktiver elektronischer Installationen sind einige der "Cybernetic Models" von Art&Language wie "Loop" (s. Abschnitt 4., Anm.190) und "Lecher System" (Abb.20, Abschnitt 5.4.2.). Diese "Cybernetic Models" hinterfragen die Signalebene, die in "reaktiven Environments" um 1970 eine so große Rolle spielte (meist waren es Lichtsignale, s. Davis-Experiment 1975, S.113ff.).
298 zu Negropontes und Haackes Beiträgen für "Software": Goodman-Visions 1987, S.42f.
299 Burnham-Head 1970, S.43
300 ein Beipiel dafür in: Abschnitt 4.3., zu c.)
301 unter anderem in: Art&Language, Australien 1976; Burn/Lendon/ Smith-Australia 1977; Burn/Lendon/Smith-Coming 1977; Smith-Painting 1974; Smith-Provincialism 1974; Smith-Masters 1975
302 Jasper Johns: "The ready-made was moved mentally and, later, physically into a place previously occupied by the work of art. The consequences of this simple rearrangement are probably not yet complete. But, for the time being, the ready-made seems to remain in that place, an example of what art is, a new unit of thought." (Johns-Thoughts 1969, S.31)

Smets-Lectuur 1978, S.104f.: "En de grote uitgetredene voor de avant-garde van de zestiger jaren is Marcel Duchamp: 'J'ai été vraiment un défroqué au sens religieux du mot.' (Ann.: Cabanne-Entretiens 1967, S.124) Want wat heeft Duchamp in werkelijkheid aangetroond in de ogen van de nieuwe kunst? We zagen hoe de onderneming van Duchamp tweevoudig gekenmerkt is is: aan de ene kant een radicale breuk, die aan de andere kant het principe van de autonomie van de kunst handhaaft: breuk en autonomie. Met andere woorden, een kunst die er van uitgaat dat buiten de kunst niets bestaat in de mate dat ze alle maatschappelijke banden ontkent, kan zich alle breuken, en zelfs de meest radicale, veroorloven zonder hiervan enige hinder te ondervinden. Ze blijft naamelijk perfect duldbaar, consumeerbaar voor deze maatschappij...Zolang het domein van de kunst autonoom blijft, keert iedere artistieke activiteit noodzakelijk terug naar dat gebied, en wordt het in een extreem geval mogelijk dat geen kunst maken het maken van kunst is. De krachttoer van Duchamp is hiervan een demonstratie: hoezeer men ook breekt, men vindt steeds de kunst weer (Ann.2: Dat is hij in de ogen van de kunst na 1960, ondanks het feit dat hier en daar wel eens geopperd wordt dat Duchamp zelf niet noodzakelijk aannam dat zijn ready-mades kunst waren: 'Duchamp, in asking the question, is the bottle rack art? did not necessarily assume that it was.' [Rose-Didactic Art 1967, S.33] 'Das Ready-Made sollte Kriterien des Kunstwerks in Frage stellen, nicht selbst ein Kunstwerk sein.' [Holz-Theorie 1972, S.1.69] 'Wat doet nu Duchamp precies? Is het nu het belang van Duchamp dat het (kapstok) tot kunstwerk promoveert? Of is het van belang dat hij het ding neemt, waarvan hij best wet wat de triviale betekenis daarvan is, en dat hij het naar een andere plaats brengt zodat hij de mensen door die verandering van plaats dwingt er anders naar te kijken? Of het dan een kunstwerk is, dat laat hij helemaal in het midden.' [Jean Leering in: Reedijk-Nauman 1973, S.156] En zo komt het dat door de kunst na 1960 Duchamp mythifieren zoveel betekent als de kunst mythifieren, en dat de paradoks ontstaat dat hij, aan wie men de desacralisatie van de kunst toeschrijft, de kunst meer dan ooit gesacraliseerd heeft." Vgl. Smets-Lectuur 1978, S.110-115 (Zu Smets' Kritik an Konzeptueller Kunst, die mit der Kritik der Duchamp-Rezeption vorbereitet wird, s. Abschnitt 1.4.)

303 Battcock-Exhibition 1970, S.26; Battcock-Art 1977, S.16; vgl. Burnham-Systems 1969, S.50: "Without the support system, the object ceases to have definition; but without the object, the support system can still sustains the notion of art."

304 Kosuth-Art after Phil. I 1969, S.134

305 Kosuth-(Notes) 1974

306 Kosuth-Anthropologist 1975. Zu Luhmanns systemtheoretischem Ansatz s. Abschnitt 1., Anm.95, Abschnitt 3., Anm.59,60 und Abschnitt 4., Anm.235

307 Grohs-Wandlungen 1979, S.243: "Die 'ästhetische Elite' besteht aus den Künstlern und ihren engen Freunden...Die 'kritische Elite' steht zwar in Verbindung mit der ästhetischen Elite, sie gehört aber nicht zu ihr. Ihr sind die Kunstkritiker, die Sammler, die Galeriebesitzer zuzuordnen, die sich aktiv, wenn auch nicht schöpferisch, am Kunstleben beteiligen." Zur "ästhetischen" und "kritischen Elite" außerdem: Watson-Kunst 1961, S.57-63,70-73

308 zu Kunst-über-den-Kunstbetrieb von Art&Language s. Abschnitte 4.3. zu c.), 5.4.

309 Ashton-Kosuth 1970; Claura-Misconceptions 1970; Reise-Kosuth 1970. Für Claura stand Kosuths Artikel "Art after Philosophy" konträr zu den eigenen Intentionen, weshalb er ihn bei "18 Paris IV 70" auslud (Kosuth-Reply 1970; s. Anm.288).

310 Harrison-Context 1970, S.196

311 Harrison-Notes 1970, S.43

312 Art&Language-Lecher System 2, 1970; Art&Language-Status&Priority 1970; Atkinson/Baldwin-Legibus 1971; Burgin-Aesthetics 1969; Burgin-Rules 1971; Kosuth-Art after Phil. I-III 1969; Burn/Ramsden-Question 1971

313 s. Anm.263,264

314 organisiert von Harald Szeemann 1972 in Kassel, Friedericianum und Neue Galerie Orangerie (documenta 5 1972)

315 Burn/Ramsden-Grammarian 1970, S.4

316 Lippard-Dematerialization 1973, S.126; vgl. Harrison-Notes 1970, S.43, Anm.2: "An anti-art gesture has iconoclastic significance within the context of art. It's only remarkable to pick up the ball and run with it if everyone thinks you're playing soccer. Even then you're still playing games."

317 LeWitts Beitrag für das von Seth Siegelaub und Jack Wendler herausgegebene "Xerox Book" ist ein Ausschnitt aus einer später vollständig in einem eigenen Buch erschienenen Werkserie. Siegelaub hat mit Weiners "Statements" das erste Konzeptuelle Künstlerbuch herausgegeben (Weiner-Statements 1968). Von Weiner und LeWitt entstehen bis heute in ununterbrochener Folge Künstlerbücher (s. Abschnitt 1., Anm.45, 46). Herausgeber sind meist Galeristen und vertrieben werden die Künstlerbücher über die 1976 von LeWitt und Lippard gegründete New Yorker Organisation "Printed Matter".

318 Battcock-Marcuse 1969, S.18; Chandler/Lippard-Dematerialization 1968, S.34; Messer-Art 1969, S.31; Meyer-Art 1972, S.XX; Shirey-Impossible Art 1969, S.31

319 Poinsot-Déni 1988, S.14ff.; Schwarz-Weiner 1988

320 s. Abschnitt 2.4.3.

321 s. das "Certificate"-Muster von Sol LeWitt in: LeWitt, Amsterdam 1984, o.P.

322 Sammlung Panza 1980, S.132; Museum 1985, S.22; Art Conceptuel 1989, S.195f.

323 O'Doherty-Postmodernism 1971

324 Lippard-Cult 1971

325 Lippard-Dematerialization 1973, S.151

326 Burgin-Rules 1971, S.38

327 Harrison-Mapping 1972, S.14f. (Charles Harrison erscheint bei dem zitierten Text als Mitglied der englischen Art&Language-Gruppe, nicht - wie häufig - als Kritiker, der Art&Language vorstellt.)

328 Ramsden-Practice 1975, S.75ff., 12., 13.

329 Kosuth-Anthropologist 1975, S.27, 10. Kosuth's Beitrag ist in derselben Nummer von "The Fox" erschienen, wie das Zitat von Mel Ramsden. Kosuth bezieht sich in seinem Text an anderer Stelle explizit auf Mel Ramsdens Begriff "implosion" und seine Erstverwendung bei Michael Baldwin, (Kosuth-Anthropologist 1975, S.24, 1. mit Anm.1, S.30).

330 vgl. folgende Texte des amerikanische Art&Language-Mitgliedes Ian Burn: Beveridge/Burn-Judd 1975; Burn-Dependency 1975; Burn-Market 1975; Burn-Pricing 1975.

331 Allan Mc Collum in: Robbins-Camera 1988, S.15,20,24. Vgl. Art&Language in den Abschnitten 3.1., 3.2.4., 4.3. Zu Mc Collums These von der Selbstentfremdung künstlerischer Arbeit durch Verinnerlichung von Codes der Subjektivität s. in "The Fox" besonders Menard-Doing 1975; Ramsden-Practice 1975 (s. das Zitat oben und Anm.328). Zu Mc Collums Äußerungen über den Zusammenhang von Werkform und den Formen der Präsentation von Werken vgl. in "The Fox" Menard/White-Media 1975.

7.4. Anmerkungen zu Abschnitt 4.

1 Lyotard-Auschwitz 1986, S.30, 50f., 56; vgl. Derrida-Grammatologie 1974, S.87ff.
2 Lyotard-Condition 1979, S.85f.,88-108; Lyotard-Immaterialität 1985, S.16ff.
3 Habermas-Handeln 1982, Bd.2, S.585f.
4 Derrida-Grammatologie 1974, S.23, 29, 37, 85, 106; vgl. Habermas-Moderne 1985, S.191f.,222-225,361
5 Lyotard-Réponse 1982, S.365
6 Luhmann-Systeme 1987, zit. in Abschnitt 1., Anm.95
7 Luhmann-Systeme 1987, S.606, vgl. S.587 gegen Jean-Francois Lyotard
8 Vgl. Kuspit-Opera 1988, S.49, Anm.1
9 Habermas-Moderne 1985, S.359f.
10 s. Abschnitt 2.3.2. mit Anm.49
11 Lyotard-Erhabenes 1984
12 Baudrillard-Cristal 1983, S.31
13 Lyotard-Essays 1982, S.52-55
14 Barthes-Twombly 1979
15 Lyotard-Notes 1978; Lyotard-Invisibles 1981; Lyotard-Travail 1982; Lyotard-Buren 1987
16 s. Abschnitt 3.3.1.
17 Die von Buren gewählten architektonischen Orte zur Präsentation von Markisenstoffen sind für die Hängung von Leinwandbildern ungewöhnlich: zum Beispiel unter den Glasdächern dreier Ausstellungsräume (Buren-Opera 1974).
18 s. Anm.19 zu Abschnitt 3.1.1.
19 s. Abschnitt 5.4.3.
20 s. Abschnitt 3.2.1.
21 Kosuth-Context 1981, S.51
22 s. Abschnitt 3.2.4.
23 Glozer-Monumentalismus 1976
24 Habermas-Moderne 1985, S.157
25 Battcocks Forderung einer "negative confrontation" (Battcock-Exhibition 1970, S.26) mit dem Kunstbetrieb ist in Konzeptueller Kunst unter anderem 1975 in den australischen Diskussionsveranstaltungen von amerikanischen Mitgliedern der Künstlergruppe Art&Language eingelöst worden (s. unten, zu c.).
Von Künstlern initiierte verbale Interaktionen mit Publikum sind keine Erfindung von Art&Language: Ian Wilson ließ in seinen "oral communications" seit 1969 das Publikum unter seiner Anleitung über formale Probleme diskutieren. (Dénizot-Wilson 1976; Äußerungen Wilsons in Interviews, die Rückschlüsse auf die Themen der nicht dokumentierten Diskussionen erlauben, in: Honnef-Concept Art 1971, S.170f.; Lippard-Time 1969; Lippard-Dematerialization 1973, S.83f.; Meyer-Art 1972, S.220f.)
Beuys hat 1972 mit seinen Publikumsgesprächen auf der "documenta 5" Wilsons interaktive Werkform politisiert (Dialoge im "Informationsbüro der 'Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung'" mit dem Publikum während der 100 Tage der documenta 5, Kassel 1972, Tonbandaufnahmen teilweise in: Beuys-Mensch 1975). Beuys' Weltanschauungen, Politik und Kunst umfassende Diskussionen mit dem Ausstellungspublikum sind von Art&Language 1975 in Australien auf eine Kritik des Kontextes Kunstmuseum reduziert worden - des Kontextes, in dem die Diskussionen stattfinden sollten, und teilweise wegen Sanktionen nicht stattfinden konnten. Beuys' Interaktion mit dem Publikum war Bestandteil einer Ausstellung, die Diskussionen von Art&Language waren Konfrontationen mit australischen Ausstellungsinstituten: Sie setzten sich 'vor Ort' mit dem amerikanischen Einfluß in australischen Kunstmuseen auseinander. Beuys' Aktion war auf Langzeitwirkung angelegt und von einem utopischen Idealismus getragen, die Aktionen von Art&Language dagegen waren das Resultat einer Pragmatisierung konzeptueller Ansätze:
"The problems in going-on working have moved from objective ones to subjective ones: they are cultural problems of our 'life-world'." (Art&Language-the Handbook 1973, S.57, Nr.218)
Es geht nicht mehr - wie noch in den Happenings - um eine ästhetische Praxis jenseits des Kunstbetriebs (s. Abschnitt 3.2.3.), sondern um eine Kritik der sozialen Systeme, aus denen sich der Kunstbetrieb zusammensetzt. An die Stelle von Anti-Kunst ist eine interne Institutionenkritik getreten.

26 s. Abschnitte 2.3.1., 2.4.2.
27 s. Abschnitt 5.3.1.
28 Karl Mannheims Ausdruck der "freischwebenden Intelligenz" verwenden Art&Language-Mitglieder in folgenden Texten: Baldwin/Pilkington-Hobbes 1975, S.11; Art&Language-Intellectual 1976, S.2f. Art&Language-Lumpenness 1976, S.11,89; vgl. Rushton/Wood-Speech 1975,S.33f.
29 Baldwin/Harrison-Abstract Art 1976, S.61
30 s. Abschnitt 3., Anm.19
31 s. Abschnitt 5.4.3.
32 s. Abschnitt 3.2.1.
33 Dreher-Koons 1988; Owens-Repetition 1985
34 Tomorrow, London 1956
35 Bell-Gesellschft 1975
36 Crone-Warhol1970, S.10,271,274,282f.; Warhol, Köln 1990, S.52, 194, 290f. ,328, 348f.,407,411,413
37 Greenberg über Jasper Johns und Pop Art: Greenberg-After Abstract 1970, S.364f., 371; Greenberg-Post Painterly 1964, o.P. (letzte Seite); Greenberg-Sculpture 1967, S.19; Greenberg-Avantgarde 1970, S.145
38 Batchelor-Art 1990
39 s. Abschnitt 5.2.
40 LeWitt-Pragraphs 1967, S.80
41 Reinhardt-Art-as-Art 1982
42 Ramsden-Method 1977, S.51; vgl. Ramsden-Practice 1975, S.80ff. und: Art&Language-Textbook 1974, S.28; Art&Language, Brüssel 1987, S.22, Anm.30; Lippard-Message 1984, S.3,6ff.,10-24,52,65-78,258; Marmer-Art 1977, S.65; Schwartz - Politicalization II 1972, S.77ff.
43 Eine der Aktionen der AWC war der Druck und die Verbreitung eines Anti-Kriegs-Plakates mit einem Foto des Massakers von My-Lai und der Aufschrift "Q[uestion]. And babies? A[nswer]. And babies." (Battcok-New York 1970, S.60; American Poster 1975, o.P., Nr.134; Lippard-Messages 1975, S.8,15,27,66,119).
44 vgl. Menard-Doing 1975, S.44: "...I would say that while we have been and are socially liberal and radical, we are economically rather conservative."
45 s. Anm.43
46 Lippard-Message 1984, S.15
47 s. Anm.387
48 Ramsden-Practice 1975, S.80
49 Burn-Market 1975, S.57; Menard/White-Media 1975, S.112; Ramsden-Practice 1975, S.81
50 Burn-Art-Language 1975, S.53,56; Burn-Pricing 1975, S.137; Burn-Thinking 1975, S.137; Ramsden-Practice 1975, S.66,67,81; Vgl. Stezaker-Mundus 1975; Stezaker-

Freedom 1976

51 Cockcroft-Abstract 1974

52 Thomas W. Braden: 1948/49 "execute secretary" des MoMA, danach CIA; Porter A. Mc Cray: 1946-49 Mitglied des "coordinating committee" des MoMA, ab 1952: "international program"; ab 1956: "International Council"; 1962-63: Reise nach Asien und Afrika für das State Department und das MoMA.

53 Burn-Pricing 1975, S.58; Corris-Discourse 1975, S.86; Heller-Interview 1975, S.105; Menard/White-Media 1975, S.113

54 Burn/Thompson-Why 1975; Menard-Doing 1975, S.38f.; Menard/White-Media 1975, S.105; Ramsden-Practice 1975, S.73,81

55 s. Abschnitt 3.1.3.

56 Burn/Thompson-Why 1976

57 Harrison/Orton-Art&Language 1982, S.44

58 Ramsden-Method 1977, S.52; Harrison/Orton-Art&Language 1982, S.42,44; Art&Language, Brüssel 1987, S.21, Anm.26

59 Ausnahmen: Burn-Market 1975; Smith-Art 1974; Smith-Painting 1974; Smith-Provincialism 1974; Smith-Theory 1976

60 Lippard-Message 1984, S.25; vgl. Anti-Catalog 1977, S.68-77

61 Anti-Catalog 1977, S.6f.

62 Smith-Masters 1975, S.15f.; Vgl. Hans Haacke-"Alcoa: We can't wait for tomorrow", 1979. Haacke entnahm den Titel der AlcoaWerbung, die ihn als Slogan verwendet. Die Arbeit besteht aus der Präsentation eines Zitates: "'Business could hold art exhibitions to tell its own story' William B. Renner, President, Alcoa." Haacke hat den Text mit Buchstaben aus polierten Alu-Buchstaben auf einem längsrechteckigen Aluminiumkasten mit quadratischem Querschnitt ausführen lassen (Haacke, Eindhoven 1984, S.22f; Haacke, New York 1986, S.196f.).

63 gemeint ist die Diskussionsveranstaltung

64 Art&Language, Australien 1976; Burn/Ramsden-Brainstorming 1975, S.37 (Abdruck des Plakattextes mit geringfügigen Abweichungen)

65 Smith-Masters 1975, S.17. Smith zitiert das "editorial" von "Quadrant", Juni 1975

66 Smith-Masters 1975, S.21; Burn/Lendon/Smith-Australia 1977, S.8; Burn/Lendon/Smith-Coming 1977, S.25

67 Smith-Masters 1975, S.17

68 Smith-Masters 1975, S.21, Anm.3

69 s. Abschnitt 3., Anm.19

70 Smith-Masters 1975, S.17

71 Burn/Ramsden-Brainstorming 1975, S.37

72 Brock-Kippenberger 1986; Schwarz-Kippenberger 1985; Ratcliff-Longo 1985

73 Vgl. Brock-Besucherschule 1982, S.89 über Dokoupils "Gott zeig mir deine Eier", 1982: "Dokoupil knallt der d7 mit allem Mutwillen einen Schinken an die Wand, der Werkeigentümlichkeiten von Schnabel zeigt: statt der Schnabel-Keramik sind es Bücher. Da habt ihr Schnabel, den ihr nicht wollt!"

74 Dokoupil in: Refigured Painting, Toledo 1988, S.260

75 Schnabel, 25.8.1981: "I don't want to look back but sometimes one has to, in their work [in den Arbeiten der Vorfahren], just to keep going. You look back at everything. I'm saying one thing and then I'm saying the exact opposite, both are true. It's not expressionism, it is feelings that are important, not necessarily my feelings." (Schnabel, Basel 1981) "...authorship is not ownership of an idea or a style...Finding something again can indicate a need for it, not necessarily a new need, a strategy, or a joke...why, for instance, does an early Twombly have similarities to an early Beuys?...An agreement of appearance comes from an agreement of need." (Schnabel-Patients 1984, S.56f.)

76 vgl. Baldwin/Ramsden-Opie 1985

77 Kuspit-Case 1983, S.46f.,55

78 Art&Language, London 1986; Art&Language, Brüssel 1987; Art& Language, London 1988; Batchelor/Wood-Realism 1987; Baudson-Art-Language 1987; Cotter-Museum 1988; Dreher-Art&Language 1989; Dreher-Incidents 1989; Harrison-Sense 1989; Harrison/Orton-Art&Language 1982, S.62-77; Kuspit-Art&Language 1986

79 zu Allan Mc Collum: Celant-Unexpressionism 1988, S.182-191; Fraser-Works 1988; Mc Collum, London 1985; Meinhardt-Ersatzobjekte 1989, S.200-205; NY Art Now, London 1987, S.151-156; Quéloz-Oeuvre 1988; Salvioni-Interview 1986
zu Louise Lawler: Art and its Double, Madrid 1987, S.37, 82-89; Fehlau-Lawler 1990; Lawler-Arrangements 1983; Lawler-Coordonnées 1989; Meinhardt-Ersatzobjekte 1989, S.206-212

80 Vgl. Lawlers Fotos von Robert Delaunays "le premier disque" (1912-1913) in einem New Yorker Privatraum der Sammler Mr. und Mrs. Burton Tremaine und im Wardsworth Atheneum, Hartford/Connecticut, 1984, in: Art and its Double, Madrid 1987, S.82f.

81 Grasskamp-Museumsstürmer 1981; Grasskamp-Moderne 1989, S.51ff.; vgl. folgende Schriften von Art&Language: Burn-Pricing 1975, S.55,59; Corris-Revolt 1975, S.147; Menard/White-Media 1975, S.111

82 Melikian-Kunstmarkt 1989

83 Art&Language-Blue Poles 1985, S.88: "Nothing has changed, or everything has changed: On what basis do you choose between these two historical or existential generalisations? What will you have: expansion or implosion, celebration or shame, art as a series of festivals or art as a project of work?"

84 s. Abschnitt 3.3.3.

85 Zur Art&Language-Auseinandersetzung mit Haacke: Ramsden-Framing 1976; Kataloge wichtiger Einzelausstellungen von Hans Haacke in den achtziger Jahren: Haacke, Eindhoven 1984; Haacke, New York 1986; Haacke, Paris 1989

7.5. Anmerkungen zu Abschnitt 5.

1 In der Galerie Toselli wurde eine zweite Version ausgeführt (Flyktpunkter 1984, S.66f.; Situation 1971, o.P.; Haller-Bochner 1973, S.14). Die erste Version, die Bochner mit gleichem werkbezogenem Konzept im Atelier ausgeführt hat, ist in einer Fotodokumentation überliefert (Bochner-vh 101, S.47, vgl. Anm.10). Abb.11b zeigt eine weitere Ausführung.

2 Zeitungspapier als Träger ist zwar ungewöhnlich, aber nicht neu, wie sich mit einem Blick auf Jasper Johns' Bildgründe leicht erkennen läßt (Crichton-Johns 1977, o.P., Abb.1-8, 12f.,16,18,25f.,33,39,46,56,63,66, u.a.). Farbe auf Leinwand zu sprühen, hat Jules Olitski ab 1965 praktiziert (Fried-Olitski 1965, S.36,38,40, Anm.4; Fried-Stella 1970, S.409-413; Krauss-Frontality 1968, S.40ff.; Moffet-Olitski 1981, S.46ff.; vgl. Anm.35). Lawrence Weiner hat 1968 in einem seiner aus Sätzen bestehenden Werken Folgendes vorgeschlagen: "A RECTANGULAR CANVAS STRETCHER SUPPORT WITH A RECTANGULAR REMOVAL FROM ONE OF THE CORNERS SPRAYED WITH PAINT FOR A TIME ELAPSURE" (Weiner-Statements 1968, o.P.; Honnef-Weiner 1972, S.8f.,42f.; Concept Art 1974, o.P.; Weiner-Works 1977, o.P. (Nr.035)).

3 xRy = x kombiniert mit y (vgl. Wittgenstein-TLP 1980, 3.1432, 4.012)
__R__ = Kombination von zwei Elementen
x,y = Variablen, die für "__" stehen können
Variablen: möglicher Ort für Bezeichnungen, die für Gegenstände stehen
R = Relation bzw. Kombination
4 zu den im folgenden verwendeten Formeln:
F = Variable für Eigenschaften (allgemeiner Terminus)
x = Variable für Individuen bzw. Einzeldinge (singulärer Terminus)
Fx = ein 'atomarer Satz':Für F und x können durch Designationsregeln referentielle Funktionen ein-eindeutig bestimmt werden, d.h. genau einer Bezeichnung (als Konstate an Stelle von F oder x) wird genau eine Eigenschaft oder ein Individuum bzw. Einzelding zugeordnet.
(Ax) = Allquantor: Für alle x...
(Ex) = Existentialquantor: Es gibt ein x...
(Ax)Fx = Für alle x in Fx gilt, daß F eine Eigenschaft von x benennt. Durch einen Quantor wird x an F 'gebunden' (Quine-log. Standpunkt 1979, S. 86f., 99ff., 104ff.). Der Allquantor in (Ax)Fx drückt aus, daß für x eine Individuenklasse, also mehr als ein Einzelding/Individuum in Betracht kommt.
(Ex)Fx = Es gibt ein x mit der Eigenschaft F. Der Existentialquantor drückt aus, daß ein Prädikat F auf genau ein Einzelding/Individuum x zutrifft.

5 Lauener-Quine 1982, S.36

6 A(x,y) $(F_1x \vee F_2x) \& (F_1y \vee F_2y)$ = alle x und y, für die F_1 oder F_2 gilt, und:
$(F_1 \vee F_2)$ x) & $(F_1 \vee F_2)$ y) = (F_1 oder F_2 als Eigenschaft von x) und (F_1 oder F_2 als Eigenschaft von y)

7 s. Abschnitt 2.4.3.

8 Greenberg-After Abstract 1970, S.368

9 Greenberg-Laocoon 1985, S.43

10 Gegen Greenbergs Primat der Malerei vor anderen Kunstgattungen schreibt Bochner: "The history of art does not coincide with the history of painting." (Art in the Mind 1970, o.P.) Vgl. "The 'history of art' and the 'history of painting' are not the same, but merely coinciding at some points." (Bochner-Excerpts 1970, S.71)

11 s. Abschnitt 3.2.1. mit Anm.92

12 s. Abschnitt 3.2.1. mit Anm.79,80; vgl. Greenberg-After Abstract 1970, S.361,366; Greenberg-Avantgarde 1970, S.142,144. Greenberg wendet "malerisch" auf den abstrakten Expressionismus und "linear" auf die amerikanische Mondrian-Nachfolge an (Greenberg-After Abstract 1970, S.361; zur Mondrian-Nachfolge s. Anm.18). Fried setzt diesen dichotomischen Ansatz fort, indem er Frank Stellas "centric shaped canvas" (s.Anm.14) und Kenneth Nolands "chevrons" und "diamond shaped canvas" (Fried-Olitski 1965, S.36f.; vgl. Krauss-Frontality 1968, S.41,45f.) als "deductive structure" beschreibt, in der Außen- und Binnenkonturen in einem quasi-kausalen Verhältnis zueinander stehen, und als Kontrast dazu Olitskis mit der Spritzpistole ausgeführte Gemälde (s. Anm.2) als "instantaneous means of execution" (Fried-Olitski 1965, S.40) charakterisiert. Der Farbauftrag bei Jules Olitski sei zwar ebenfalls auf den Außenkontur zu beziehen wie in der "deductive structure", doch kann Olitski mit seinen Farbmodulationen aus Spraynebeln nicht Stellas kausalen Bezug zwischen Binnen- und Außenkonturen herstellen (Fried-Olitski 1965, S.38; Fried-Olitksi 1967). Stellas Bildstruktur könnte als "cohere" und Olitskis gesprühte Farbpunkte als "disperse" verstanden werden, die beide mit ihrem "non-relationalen" (s. b), unten) 'All-over' einem "cohere", weil geradlinig begrenzten Bildträger unterworfen werden. Bochner hebt in "Theory of Painting"
- die Beschränkung auf einen "cohere" geformten Außenkontur, und
- das 'All-over'
auf. An die Stelle des amerikanischen 'All-over' tritt in "Theory of Painting" die in europäischer Kunst - im Kubismus (Fried-Olitski 1965, S.36) und im Tachismus (Wols, Hans Hartung, Jean Fautrier, Georges Mathieu) geläufige Struktur einer Binnenform im Zentrum in/auf einem Bildgrund. Der vom "formal criticism" konstruierten Vorstellung einer amerikanischen, die europäische Avantgarde in non-relationalen 'All-over'-Strukturen vollendenden Moderne (Greenberg-American-Type 1955; Fried-Painters 1982) widerspricht Bochner mit der Wiedereinführung relationaler Strukturen.

13 Vgl. die verschiedenen Anordnungen in "Version 1" und "Version 2". In "Version 1" steht für jedes Bodenstück derselbe Raum von Bochners Atelier zur Verfügung, weshalb erst in der Fotodokumentation ein Blick auf alle Teile möglich wird, in "Version 2" sind alle Teile in einem Raum installiert.

14 Frank Stellas "centric shaped canvas" entstanden zwischen 1957 und 1964 (Kambartel-Morris 1971, S.12f.; Stella, New York 1970, S.16-104; Stella, Bielefeld 1977). Bochner über seine Auffassung von Stellas Arbeiten: "The...Stellas were formative to my thinking." (Johnson-Modern Art 1976, S.209; zu den späteren Werken Stellas: Bochner-Stella 1966) Zu Olitskis "spray paintings" s. Anm.2,12.

15 Fried-Stella 1970, S.407, 412f.; Kerber-amerikan.K. 1971, S.151-154, 157ff.; Noland, New York 1977, S.34; vgl. außerdem Donald Judds Äußerungen über seinen Kollegen Stella: Judd-Objects 1974, S.122,124; Judd-Writings 1975, S.91f.,119

16 Glaser-Questions 1969, S.149; vgl. Stella, New York 1970, S.21-30; Kerber-amerikan.K. 1971, S.32,34; Stella, Bielefeld 1977, S.113

17 z.B. "Relational Painting", 1947/48, Museum of Modern Art, New York, in: Mondrian, New Haven 1979, S.17, cat. no. 27; Armstrong-Malerei 1982, S.67; Abstract Painting 1983, S.149, Fig.9

18 Sammlung Galatin 1954, S.35 (Vgl. Glarner-Painting 1972). Mondrian beabsichtigte, durch "Relationen zwischen [selektierten Elementen (Mondrian nennt sie "Ausdrucksmittel", in: Jaffé-Mondrian 1967, S.82, Anm.7; Mondrian-Lebenserinnerungen 1958, S.12)]...dynamische Bewegung im Gleichgewicht" (Mondrian-Lebenserinnerungen 1958, S.12; vgl. Hess-Dokumente 1977, S.103) parallel zur Gleichwertigkeit der "Gegensätze" in Naturerscheinungen zu erzeugen: "Ich erkannte, daß das

Gleichgewicht jedes besonderen Anblicks der Natur auf der Gleichwertigkeit ihrer Gegensätze ruht...In Gegensätzen erscheinend ist die Natur Einheit." (Mondrian-Lebenserinnerungen 1958, S.10) Fritz Glarner übernimmt Mondrians Auffassung der Bildkomposition als Gleichgewicht und bereichert Mondrians Formenwelt durch vom rechten Winkel abweichende Binnenkonturen, die eine "vibrating vision" hervorrufen sollen.
Nach Mondrian ist die Konkretisierung eines Gleichgewichts in nicht-darstellenden Bildern Vorschein einer zukünftigen Kultur universaler Menschen: "Die Subjektivierung des Universalen in der Kunst zieht einerseits das Universale herab - andererseits ermöglicht sie gerade die Erhebungdeslndividuums zum Universalen...Wenn aber das Universale vorherrscht, wird das Leben so stark vom Universalen durchdrungen, daß die jenem Leben gegenüber so irreale Kunst fortfällt und an ihre Stelle ein neues Leben tritt, das das Universale tatsächlich verwirklicht." (Jaffé-Mondrian 1967, S.56f., vgl. S.83, Anm.24) "Kunst wird verschwinden in dem Maße, als das Leben selbst an Gleichgewicht gewinnt." (Hess-Dokumente 1977, S.103, vgl. Seuphor-Mondrian 1957, S.168,170)
Glarner sieht seine Bilder - abweichend von Mondrian - nicht mehr in der Funktion einer Antizipation sozialer Harmonie. Glarner ist ein Beispiel für die von Mondrian beeinflußten amerikanischen abstrakten Künstler, neben ihm Charles Biederman, Ilya Bolotowsky, Burgoyne Diller, Hans Holtzman, Leon Polk Smith, Charmion von Wiegand, Jean Xeron u.a. (Burnham-Mondrian 1973; Post-Mondrian Abstraction 1973; Mondrian, New Haven 1979; Abstract Painting 1983). Auf Mondrians Anspruch, ein universales Weltbild im Verhältnis der Bildteile zu repräsentieren, verzichten seine amerikanischen Nachfolger.
In Europa greift Max Bill Theo van Doesburgs Auffassung auf, die Umweltgestaltung direkt durch praktische Vorarbeit in beispielhaften Bildexperimenten zu beeinflussen, statt wie Mondrian mit hermetischen Arbeiten Weltbilder zu repräsentieren. Bill entwickelt künstlerische Strategien, mit denen der universale Anspruch Mondrians nicht aufgegeben wird, sondern ins Praktische gewendet wird. Bill begründet den universalen Anspruch mit mathematischen, in Anlehnung an Vantongerloo entwickelten Gestaltungsprinzipien: Konkrete Kunst "tend vers l'universel et cultive pourtant l'unique, il repousse l'individualité, mais au bénéfice de l'individu." (Bill-Art Concret 1972)
Der Amerikaner Frank Stella läßt sowohl den europäischen, avantgardistischen Anspruch, Wege zur Verbindung von Kunst und Leben zu finden (vgl. Stella, Bielefeld 1977, S.100f.), als auch die relationale Kompositionsweise der amerikanischen Mondrian-Nachfolger fallen. Stellas Distanz zu europäischer und von Europa beeinflußter amerikanischer abstrakter Kunst hat rein formale Gründe. Bochner sucht sich seine Wege auf formaler Ebene gleichermaßen zwischen europäischen, in Amerika fortgesetzten Traditionen wie amerikanischen, sich von europäischen Traditionen absetzenden Vorläufern. An den utopischen Anspruch der europäischen Avantgarde wird auch von Bochner nicht angeknüpft.
Der nicht-seriellen amerikanischen Mondrian-Rezeption steht in Europa eine die Bildsprache von De Stijl nach mathematischen Kriterien systematisierende Konkrete Kunst gegenüber: Nach Max Bill (Bill-Denkweise 1981) arbeiten auch Richard Paul Lohse (Gomringer-Lohse 1971) und Francois Morellet (Morellet mit Bezug auf Mondrian in: Morellet, Eindhoven 1971, S.3; zit. in: Sammlung Eindhoven 1976, S.102) seriell. Die nicht-serielle amerikanische Mondrian-Rezeption dürfte die Ursache für die Schwierigkeiten des "formal criticism" mit logisch rekonstruierbaren Strukturen abstrakter Kunst (s. Abschnitt 3.2.1. mit Anm.92) sein. In Amerika werden serielle Bildphänomene erst 1966 in Gruppenausstellungen an Hand amerikanischer

Beispiele aufgearbeitet (Coplans-Imagery 1968; Rose-ABC 1969; Systemic Painting 1966). Mel Bochner hat mit einigen Aufsätzen wichtige Beiträge zu dieser verspäteten Rezeption serieller Werkstrukturen geleistet (Bochner-Structures 1966; Bochner-Serial Attitude 1967; Bochner-Serial Art 1969). "Theory of Painting" ist durch die Anwendung relationaler und serieller Verfahren als Modell der amerikanischen Nachbereitung europäischer serieller Kunst zu verstehen. Im Lichte dieser Nachbereitung erscheint das vom "formal criticism" geschaffene Bild eines die europäische Avantgarde vollendenden amerikanischen Modernismus seines Anspruchs entkleidet, nicht mehr als Fortschritt oder Summe von internationaler Geltung, sondern als regionaler Sonderweg.

19 Glaser-Questions 1969, S.154f.; Judd-Pollock 1975, S.195; Morris-Notes I 1974, S.198; Morris-Notes III 1974, S.216; vgl. Abschnitt 3.2.1.
20 Judd-Objects 1974, S.126; vgl. Paskus-Judd/Reinhardt 1976, S.174
21 Morris-Notes I 1974, S.198
22 Morris-Notes I 1974, S.198; Morris-Notes II 1974, S.206; Morris-Notes III 1974, S.212
23 Morris-Notes I 1974, S.198
24 Morris-Notes IV 1969, S.53
25 Morris-Notes IV 1969, S.54
26 Morris-Anti-Form 1968
27 Morris-Notes IV 1969, S.51
28 Morris-Notes IV 1969, S.53
29 Robert Morris gibt, angeregt vom Strukturalismus (Burnham-Morris 1970, S.73,75; Morris-Notes 1970, S.63; Morris-Splashes 1973, S.43f.), in Werken aus mehrschichtigen formalen und semantischen Strukturen diese rein formalen Disjunktion auf (u.a. in: "Hearing", 1972 (Burnham-Voices 1972; Walker-Kunst 1975, S.61, Abb.22; Berger-Labyrinths 1989, S.133ff., Abb.65).
30 s. unten, Abschnitt 5.1.2.1. und Anm.86
31 Bochner-Excerpts 1970, S.71f.
32 Bochner-Excerpts 1970, S.73
33 Bochner-Excerpts 1970, S.71
34 Bochner-Excerpts 1970, S.73
35 Johnson-Modern Art 1976, S.210; vgl. Wittgenstein-TLP 1980, S.115, 6.54
36 Coplans-Bochner 1974, S.62
37 s. Anm.18
38 Coplans-Bochner 1974, S.62
39 Derrida-Sémiologie 1971, S.26: "La grammatologie doit déconstruire tout ce qui lie le concept et les normes de la scientifité à l'onto-théologie, au logocentrisme, au phono-logisme...la grammatologie...INSCRIT et DE-LIMITE la science; elle doit faire librement et rigoureusement fonctionner dans sa propre écriture les normes de la science; encore une fois elle MARQUE et en meme temps DESSERRE la limite qui cloture le champ de la scientifité classique."
40 Wittgenstein-TLP 1980, S.109f., 6.363, 6.3631
41 zu Bochners Schopenhauer-Rezeption s. Bochner-Serial Art 1969, S.100; Coplans-Bochner 1974, S.59
42 Schopenhauer-Werke 1977, Bd.1, S.29ff. u.a. Vgl. Bochners Begriff "Imagining" im ersten Zitat dieses Abschnitts mit Schopenhauers Begriff "Vorstellung" in "Die Welt als Wille und Vorstellung."
43 Wittgenstein-TLP 1980, S.107f., 6.35. Wittgenstein spricht in 6.35 vom "Satz vom Grunde" als Gesetz, das "vom Netz, nicht von dem, was das Netz beschreibt", handelt, und verweist damit implizit auf Schopenhauers Dissertation "Über die

vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde", Jena 1913 (Schopenhauer-Werke 1977, Bd.5). Der "Satz vom Grunde" drückt aus, "daß alle unsere Vorstellungen untereinander in einer gesetzmäßigen und der Form nach apriori bestimmbaren Verbindung stehen, vermöge welcher nichts für sich Bestehendes und Unabhängiges, auch nichts Einzelnes und Abgerissenes, Objekt für uns werden kann." (Schopenhauer-Werke 1977, Bd.5, S.41) Vgl. damit Bochners "negatives in a field of determinants" und "cross section sof orientations and levels." (s. das zweite Zitat in diesem Abschnitt)

44 Wittgenstein-TLP 1980, S.107, 6.343

45 Vgl. Schopenhauer-Werke 1977, Bd.1, S.29ff. u.a.

46 Wittgenstein-TLP 1980, S.112, 6.423

47 Schopenhauer-Werke 1977, Bd.2, S.368: "Jeder Mensch ist... das, was er ist, durch seinen Willen, und sein Charakter ist ursprünglich, da Wollen die Basis seines Wesens ist."

48 vgl. Wittgenstein-TLP 1980, S.90, 5.62, S.91, 5.641

49 Wittgenstein-TLP 1980, S.112, 6.423

50 Wittgenstein-TLP 1980, S.90, 5.631

51 Wittgenstein-TLP 1980, S.91, 5.64

52 Wittgenstein-TLP 1980, S.92, 5.641

53 Wittgenstein-TLP 1980, S.90, 5.632

54 Wittgenstein-TLP 1980, S.92, 5.641

55 Schopenhauer-Werke 1977, Bd.1, S.211f.

56 Bochner in: Haller-Bochner 1973, S.14; kursiv d.A.

57 Coplans-Bochner 1974, S.62

58 Wittgenstein-TLP 1980, S.91, 5.634

59 Bochner in: Haller-Bochner 1973, S.14

60 Neumann-Mutter 1956, S.34

61 Smith-Bochner 1975; Richardson-Bochner 1976; Perrone-Bochner 1976, S.26; Bochner, Pittsburgh 1985, S.24f. Zur Wiederholung 1979 auf den Wänden der Düsseldorfer Galerie Art in Progress: Bochner-Art in Progress 1980; Friedrichs-Bochner 1980

62 Richardson-Bochner 1976, S.53

63 Klee-Denken 1964, S.107,117,119,129ff.

64 Levin-Analyse 1971, S.62; Göttner/Jacobs-Literaturtheorien 1978, S.231

65 s. Abschnitt 1., Anm.66

66 Wittgenstein-TLP 1980, S.115, 6.53; vgl. Kenny-Wittgenstein 1974, S.191f.

67 Wittgenstein-TLP 1980, S.115, 7

68 Coplans-Bochner 1974, S.62f.

69 Coplans-Bochner 1974, S.63

70 zur ästhetischen Relevanz dieser Wittgensteinschen Unterscheidung s. Wollheim-Objekte 1982, Abschnitt 41., S.94ff.

71 Schopenhauer-Werke 1977, Bd.1, S.211

72 Schopenhauer-Werke 1977, Bd.1, S.229

73 Schopenhauer-Werke 1977, Bd.1, S.231f.

74 Schopenhauer-Werke 1977, Bd.1, S.239

75 Neumann-Mutter 1956, S.34

76 vgl. Schopenhauer-Werke 1977, Bd.1, S.231f.: "Wenn man, durch die Kraft des Geistes gehoben, die gewöhnliche Betrachtungsart der Dinge fahren läßt, aufhört, nur ihren Relationen zueinander, deren letztes Ziel immer die Relation zum eigenen Willen ist, am Leitfaden der Gestaltungen des Satzes vom Grunde, nachzugehen, also nicht mehr das Wo, das Wann, das Warum und das Wozu an den Dingen

betrachtet; sondern einzig und allein das Was;...so, daß es ist, als ob der Gegenstand allein da wäre, ohne jemanden, der ihn wahrnimmt, und man also nicht mehr den Anschauenden von der Anschauung trennen kann, sondern beide eines geworden sind, indem das ganze Bewußtsein von einem einzigen anschaulichen Bilde gänzlich gefüllt und eingenommen ist;...dann ist, was also erkannt wird, nicht mehr das einzelne Ding als solches; sondern es ist die Idee, die ewige Form, die unmittelbare Objektivität des Willens auf dieser Stufe..." Vgl. Wittgenstein-TLP 1980, S.114, 6.44, 6.45: "Nicht w i e die Welt ist, ist das Mystische, sondern d a ß sie ist...Die Anschauung der Welt sub specie aeterni ist ihre Anschauung als-begrenztes-Ganzes. Das Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes ist das mystische."

77 Im Zitat der vorangegangenen Anmerkung spricht Schopenhauer von der "ewigen Form" in der "unmittelbaren Objektivität des Willens". Mit Wittgenstein dagegen ist dies der Bereich, von dem "man nicht sprechen kann", also der Bereich des Schweigens.

78 Kant-Kritik 1977: " G e s c h m a c k ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Mißfallen, o h n e a l l e s I n t e r e s s e . Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt s c h ö n ." (S.124) "Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt." (S.134)

79 s. Abschnitt 3.2.4.

80 Bochner: "My experience tells me that the ideas in art are always the same. There is no 'progress'." (Haller-Bochner 1973, S.14)

81 Bochner in: Murs, Paris 1981, S.6

82 Grasskamp-Museumsstürmer 1981, S.82: "Die Ästhetik hat die historische Leistung des Bürgertums, die Herausbildung und stetige Erweiterung eines Kunstbegriffs, positiv formuliert. Sie fundierte als eigenständiges Gebiet kulturellen Interesses, was bei der Auflösung des feudalen Sammelkontextes in einer Art negativer Auslese übrig blieb und der Rechtfertigung bedurfte."

83 Lyotard in: Blistène-Lyotard 1985, S.120; vgl. Lyotard-Erhabenes 1984, S.121: "Das, was uns nicht zu denken gelingt, ist, daß etwas geschieht. Oder vielmehr und einfacher: daß es geschieht."

84 s. Abschnitt 4.2.

85 O'Doherty-Gallery 1981, S.27,30

86 Vgl. die zwischen "Theory of Painting" und "Five Intransitives" entstandenen Installationen "Theory of Sculpture" (Galerie Toselli, Mailand 1972, in: Haller-Bochner 1973, S.15; den Grundriß der Installation geben zwei Arbeiten mit dem Titel "Rules of Inference" wieder: Zeichnung, 1973 (Project '74 1974, S.132; Richardson-Bochner 1976, S.38, Abb.47); Aquatinta, 1974 (Castleman-Printed Art 1980, S.80)) und "Non Verbal Structure: RYB" (Galerie Sonnabend, New York 1973, in: Smith-Bochner 1973; Deak-Bochner 1974, S.100f.; Bochner, Pittsburgh 1985, S.10, 22f.). Beide Installationen arbeiten mit quasi-seriellen Strukturen, d.h. die Tiefengrammatik ist ebenso wie später in "Five Intransitives" begrenzt offen. Obwohl die Installationsteile als Varianten erkennbar sind, ist dennoch keine serielle Struktur angebbar, die in den Teilen der Installationen vollständig realisiert wäre. Der Betrachter kann "Theory of Sculpture" nur aus ungünstigem Blickwinkel und "RYB" nicht mit einem Blick erfassen.
In "Theory of Sculpture" sind auf End- und Schnittpunkte von Kreidelinien, die geometrische Formationen bilden, Steine (in Zeichnung und Aquatinta: Punkte) in von außen nach innen von 9 bis 1 abnehmender Zahl verteilt. Die geometrischen Linienformationen sind nicht voneinander abgeleitet und die Abstände zwischen den Steinen sind nur innerhalb jeder Formation, nicht aber zwischen den Formationen konstant. Zwischen Willkür und Regel pendelt Bochner offensichtlich nicht, um

visuelle Spannung zu erzeugen, sondern um den "Willen" zur Setzung, nicht die logische Kausalität, als Basis des Konzept zu verdeutlichen. Die kausale Ableitbarkeit von Varianten wird von Bochner der intuitiven Formfindung nachgeordnet. Außerdem werden in "Theory of Sculpture" dreidimensionale auf zweidimensionale Präsentationsformen zurückgeführt bzw. aus zwei- werden dreidimensionale Formen abgeleitet. Mit dieser "inference" von Skulptur auf Zeichnung ist "Theory of Sculpture" eine Erweiterung von "Theory of Painting". Die Installation wird als 'Hybrid', als in sich unvollständige Mischung aus Zeichnung und Skulptur 'in Szene gesetzt': Der gedankliche Prozeß der Ableitung dreidimensionaler Formen aus zweidimensionalen, eines Aufrißes aus der Festlegung eines Grundrißes und der Wahl von plastischen Elementen für Grundrißpositionen, wird erkennbar. Das Resultat geht 'optisch' nach den Kriterien des "formal criticism" und der Minimal Art (Gestalt oder Entropie) jedoch weder im Zwei- noch im Dreidimensionalen auf: Es ist ein Zwischenbereich. Dieser Zwischenwelt zwei- bis dreidimensionaler "Vorstellungen" liegt eine klare, selbstverweisende "Idee" zugrunde. Bochner zieht die "Grenze" zwischen "Vorstellungen" und "Ideen" durch eine Differenzierung zwischen Unklarheit/Klarheit und Vielheit/Einheit. "Idee" und "Vorstellungen" sind Komplemente zur Thematisierung der "Grenze".

In "Non Verbal-Structure: RYB" wird der gleitende Blick zum einzigen Thema. Sechs monochrome Quadrate sind über drei angrenzende Wände verteilt. Entscheidend ist bei "RYB" das Verhältnis zwischen Quadratgröße und den Maßen der Mittelwand: Die Mittelwand darf nicht zu klein sein, weil dann alle Wandteile mit einem Blick übersehbar wären, und nicht zu groß, weil dann jede Wandgruppe isoliert wahrgenommen werden würde. Über die beiden Wandecken hinweg sind die sechs Quadrate auf Augenhöhe zu zwei Gruppen aus je drei Quadraten mit Zwischenräumen von der Länge eines Quadrates zusammengefaßt. In jeder Gruppe befinden sich zwei Quadrate auf der Mittelwand. Die Mittelwand zerfällt in eine leere Mitte und seitliche Teile, die den Blick um die Wandecken zu den Quadraten auf den Seitenecken führen. Die drei Quadrate sind in jeder Gruppe in den drei Primärfarben ausgeführt. Der linken Gruppe mit der Quadratfolge blau/Wandecke/gelb/farblos bzw. dem Weiß der Wandfarbe/rot antwortet die rechte Gruppe mit rot/gelb/ farblos/Wandecke/farblos/blau. Die Farbreihen beider Quadratgruppen lauten von links nach rechts: blau/gelb/rot und rot/ gelb/blau. In den Farbreihen beider Quadratgruppen sind also Anfang und Ende vertauscht - sie sind umgekehrt symmetrisch. Für Irritationen sorgen die Zwischenräume: Bedeuten die zwei Zwischenräume auf beiden Seiten der rechten Wandecke, daß in der linken Quadratgruppe ein Zwischenraum hinzugedacht werden muß, damit diese Quadratgruppe als weitere Variation nach dem Schema der rechten Quadratgruppe - drei farbige und zwei farblose Quadrate - gedacht werden kann? Dieses Leerquadrat wäre dann nicht beidseitig, sondern nur einseitig von farbigen Quadraten begrenzt? Warum sollte nicht auf der Mittelwand pro Gruppe ein weiteres farbloses Quadrat neben dem der Wandmitte nächsten Quadrat jeder Gruppe hinzugedacht werden? Es könnte doch sein, daß die beiden realisierten Varianten zu einer Serie mit drei bis vier farblosen Quadraten gehörten, die, wenn sie nicht beidseitig von farbigen Quadraten begrenzt werden, nicht als serielle Varianten erkennbar sind? Da nicht klar ist, aus welcher Serie mit welcher Anzahl von Varianten die beiden Wandgruppen gewählt worden sind, sind Hypothesen, die beide Wandgruppen als Varianten mit farblosen Quadraten, die nur einseitig von farbigen Quadraten begrenzt werden, rekonstruieren, nicht veri-/falsifizierbar.

Oberflächen- und Tiefensyntax verhalten sich in "RYB" bereits wie später in "Five Intransitives". Von den Bodengruppen in "Theory of Painting", die alle Varianten einer Serie vorführen, zu den Bodengruppen in "Theory of Sculpture", die nicht mehr seriell

ableitbar sind, aber sich als Sequenz zu erkennen geben, zu den Wandgruppen in "RYB", bei denen noch konsequenter sowohl sequentielle Zusammenhänge hergestellt werden als auch die Tiefensyntax unrekonstruierbar gemacht wird, wird eine Entwicklung erkennbar, in der "Five Intransitives" vorbereitet wird.

Wenn die äußeren Steinpunkte von "Theory of Sculpture" (bzw. "Rules of Inference") in Flächengrenzen umgeformt werden, ist es nicht mehr weit zu den vieleckigen, einfarbigen Farbflächen, die Bochner in "Five Intransitives" verwendet und in Zeichnungen ab 1973 vorbereitet (s. Richardson-Bochner 1976, S.39, Abb.48, S.40f., Abb.49f., S.44-51, Abb.52-61; Bochner, Pittsburg 1985, S.3,55f.): "In the language and counting works I felt that the dryness and intellectual confrontation were very emotional...In retrospect, the wall paintings (1973) were the beginning of trying to make the emotion as visible as the thought...Since 1973 that [underlying] structure [of triangles, squares, and pentagons] has been in all my work. It gives me a place to start, almost like using found objects, because the three prime shapes a r e found objects. One of the beauties of the triangles, square, and pentagon is that they create infinite combinations of unpredictable shapes. It's analogous to the growth of crystals, the way these simple shapes expand in a series of surprising permutations." (Bochner, Pittsburgh 1985, S.16) "Non Verbal Structure: RYB" ist die purifizierte, vom Boden auf die Wände gebrachte Version von "Theory of Sculpture" und "Five Intransitives" eine Kombination der Farbflächen von "RYB" mit der intuitiven Variation geometrischer Grundformen, die mit "Theory of Sculpture"/"Rules of Inference" begann. Neu ist das Spiel der Binnenlinien.

Von "Theory of Painting" zu "Five Intransitives" wird eine Entwicklung im Medium Installation von der modellhaften Thematisierung von Kunstdiskursen zu einer Ästhetik des gleitenden Blicks, von Bezügen auf werkexterne Kunstvorstellungen zu selbstbezüglichen Formen, erkennbar. Von der Ausführung aller Serienvarianten in "Theory of Painting", wodurch normative Kunstdiskurse mit einer entnormierenden Vorführung von Möglichkeiten konfrontiert werden, wechselt Bochner zu einer intuitiven, beliebig fortsetzbaren Kombination von Primärformen. Bochners Wechsel von 1970 bis 1975 entspricht theoretisch der Wechsel von einem sich von ästhetischen "Vorstellungen" normativer Kunsttheorien freimachenden "philosophischen Ich" zur sehend-schweigenden Erkenntnis des So-Seins der Welt: Von der kalkulierten, seriellen Formvariation zum Formereignis.

87 Art Conceptuel 1989, S.207; Hoene-Young Masters 1966; Maenz 1970-1975, 1975, S.11,77; LeWitt, Köln 1976, o.P.; LeWitt, New York 1978, S.57, Nr.46; Vries-Kunst 1974, o.P., Abb.74

88 Verschiedene Versionen mit verschiedenen Titeln und verschiedenen Größen:
- "Modular Wall Piece", 1965: LeWitt, Den Haag 1970, S.39
- "Hanging Modular Structure", 1966: Sommer-Prospekt `68 1969, S.34
- "Modular Piece", 1966, Sammlung Etzold, Städtisches Museum am Abteiberg, Mönchengladbach: Sammlung Etzold 1987, S.43,213
- "Object", 1969/70, Sammlung Fried, Ulmer Museum: Sammlung Fried 1976, S.60; Bauerle-LeWitt 1984; Sammlung Ulm 1986, S.276f.
- "Modular Wall Piece with Cube", 1965/1977: LeWitt, New York 1978, S.59, Nr.54

89 Zur Erleichterung des Sehens durch Sehmuster: Arnheim-Art 1957, S.203-209

90 Hegel-Werke 1977, Bd.1, S.151

91 André, New York 1970, S.14; André, London 1978, o.P.

92 "Floor Structure Black", 1965: LeWitt, New York 1978, S.57, Nr.45

93 Verschiedene Skulpturen und Zeichnungen:
- 1966: "Five Part Piece (horizontal)", 1966/69:

erste Skulptur und erste Zeichnung: LeWitt, Los Angeles 1970, o.P.; LeWitt, Den Haag 1970, o.P.; Müller-Avantgarde 1972, S.52-55
- 1969, o.T., 1969:zweite Zeichnung: Müller-Avantgarde 1972, S.55; Pincus-Witten-LeWitt 1973, S.71
- 1970: "Five Modular Units", 1970:
zweite Skulptur: LeWitt, New York 1978, S.71, Nr.128; Sammlung Storm King 1985, S.64f.

94 Müller-Avantgarde 1972, S.50f.; Gorgoni-Canvas 1985, o.P. (Unter den Ausstellungsobjekten war auch eine Reihe aus 5 "Open Cubes" in weiß emailliertem Stahl.) Skulpturen, für die Gelenkstücke für 6 Stangen nötig gewesen wären, gab es bei dieser Ausstellung nicht.

95 In einer Reihe von Werken, darunter zum Beispiel "Modular Piece - 4 sections", 1970 (Sonsbeek 1971, Deel 1, S.53/ Deel2, S.11; Sammlung Berlin 1985, S.107), kommt eine neue Kombinationsregel hinzu: Die Kuben können um die halbe Länge ihrer Seiten zueinander versetzt werden. Die neue Kombinationsregel verlangt ein neues Element im Baukasten: Stangen von weniger als die Hälfte der für die alte Kombinationsregel gebrauchten Länge. Die Stangenlänge ist halb so lang wie die bisherige minus die Hälfte der Breite eines Verbindungsteils/Gelenkstücks. Durch die neue Kombinationsregel kommt zu dem bislang immer gleich großen Zwischenraum ein hochrechteckiger hinzu. Das System besteht jetzt aus zwei verschiedenen Zwischenräumen und sechs Baukastenelementen. Die mentale Syntax besteht aus einem Kubus und einer Kubushälfte (bzw. einem Quader mit zwei quadratischen Seiten und vier Seiten, von denen jede die Hälfte einer der quadratischen Seiten ist.)

96 Derrida-Grammatologie 1974, S.114: "Die Spur ist die Differenz, in welcher das Erscheinen und die Bedeutung ihren Anfang nehmen...kein Begriff der Metaphysik kann sie beschreiben."

97 s. Abschnitt 2.3.1.

98 LeWitt, New York 1978, S.59

99 Geschlossene Systeme weisen u.a. die ersten vier "Seriellen Projekte" von LeWitt auf:
"Serial Project No.1", 1966:
- Explikation des werkbezogenen Konzeptes: LeWitt-Serial 1970
- Ausführung: s. Anm.106
"46 Three Part Variations on 3 Different Kinds of Cubes", 1967-68:
- Ausführung und isometrische Darstellung:
Chandler-Smith 1968; documenta 4 1968, S.280f.; Krauss-LeWitt 1968; Siegel-LeWitt 1968; Wijers-LeWitt 1970, S.146f.; Lippard-Dematerialization 1973, S.42
-"Drawing Series (Four)", 1968-1974:
- Explikation des werkbezogenen Konzeptes: LeWitt-Drawing 1969
- Bücher: Siegelaub-Xerox Book 1968; LeWitt, Los Angeles 1968; LeWitt-Drawing Series 1974
- Wall-Drawings: Attitudes 1969, o.P.; Reise-LeWitt 1969; Tokyo Biennale 1970, o.P.; Wijers-LeWitt 1970, S.145f.; LeWitt-Wall Drawings 1972, S.39, Nr.1,2,12; Müller-Avantgarde 1972, S.56; Alloway-LeWitt 1975, S.40; Celant-Senza Titolo 1976, o.P., Abb.92-94; LeWitt, New York 1978, S.31f.; Sammlung Saatchi 1984, Bd.1, o.P., Nr.35
- Zeichnungen auf zwei weiß bemalten Aluminiumboxen: LeWitt-Wall Drawings 1972, S.39, Nr.24; LeWitt, New York 1978, S.90, Nr.156
-"Cubes with Hidden Cubes", 1968/1977:
- Ausführung: Strelow-LeWitt 1968; LeWitt, New York 1978, S.78, Nr.139

- Isometrische Darstellung und Arbeitszeichnung: LeWitt, New York 1978, S.79, Nr.140f.
"49 Three Part Variations on 3 Different Kinds of Cubes", ab 1969 (Korrektur von "46 Three Part Variations..." durch Ergänzung des geschlossenen seriellen Systems um 3 noch fehlende Varianten, s.o.):
- Buch 1969: LeWitt-Variations 1969
- Ausführung, achtziger Jahre, von Konrad Fischer, Düsseldorf

100 LeWitt, New York 1978, S.66f. Zeichnungen, die als Grundrisse einiger "Cube Structures based on Five Modules" gelesen werden können, in: LeWitt-Modular Drawings 1976.
Zur de- und induktiven Vorgehensweise meint LeWitt: "There are several ways of constructing a work of art. One is by making decisions at each step, another by inventing a system to make decisions." (LeWitt, Amsterdam 1984, S.20)

101 "122 Variations of Incomplete Open Cubes", 1974
Buch: LeWitt-Incomplete 1974
Installation: Sammlung Saatchi 1984, Bd.1, o.P., Nr.42
Kritiken der Installation:
Inbell-Reviews 1975; Kuspit-LeWitt 1975, S.43; Macmillan-LeWitt 1975, S.78f.; Smith-LeWitt 1975, S.61f.
Kritiken von Buch und Installation:
LeWitt, Köln 1976, o.P.; Kuspit-LeWitt 1978, S.118; Lippard-LeWitt 1978, S.24,25; Morgan-Role 1978, S.120ff.

102 LeWitt in LeWitt, New York 1978, S.81 über die Entwicklung der Varianten: "Although the first I thought it was not a complex project, this piece provided more problems than anticipated. Eventually all the elements were worked out empirically and verified by Dr. Erna Herrey, a mathematician and physicist, and confirmed by Arthur Babakhanian of the graduate school of the Mathematics Department at the University of Illinois."

103 "Large Incomplete Open Cubes", 1974, in: Kuspit-LeWitt 1975, S.49; Sammlung Herbert 1984, S.34; Sammlung Marzona 1990, S.148; Sammlung Saatchi 1984, Bd.1, o.P., Nr.43; Sammlungen Belgien 1975, o.P.; Sammlungen Belgien 1977, S.129,165

104 LeWitt-Serial 1970, S.54

105 s. Abschnitt 5.1.2.

106 "Serial Project No.1 (A B C D)", 1966:
Bochner-Serial Attitude 1967, S.32,33; Greenberg-Sculpture 1967, S.22; LeWitt, Dwan 1967; Lippard-LeWitt 1967, S.43f.,46; Leering/van Moorsel-Visser 1968; Bochner-Serial Art 1969, S.95-98, 101f.; Wijers-LeWitt 1970, S.143; Honnef-Concept Art 1971, S.58; Kerber-Amerikan. K. 1971, S.164,166; LeWitt, Bern 1972, o.P.; Graham-LeWitt 1978, S.27-32; LeWitt, New York 1978, S.72f., Nr.129f.; Mise en Pièces 1981, S.57; Sammlung Saatchi 1984, Bd.1, o.P., Nr.33

107 Diese Anordnung bedingt
- daß die Grundflächen nur auf bestimmte Weise aneinanderstoßen: Es treffen entweder Reihen hoher kleiner Kuben einer Grundfläche auf Reihen mit hohen kleinen Kuben oder alle großen Kuben sind hoch, wobei entlang der jeweils anderen Achsen der Grundflächenberührungen die Höhe der Kuben einer anderenGrundfläche in Richtung des Zentrums, in dem sich alle 4 Grundflächen berühren, zunimmt;
- daß im Mittelquadrat jeder Grundfläche nur zwei mittelhohe, ein großer und ein kleiner Kubus stehen können
- daß eine der beiden Diagonalen der Grundfläche(n) von Kubenpaaren besetzt

wird, bei denen der äußere Kubus so hoch ist, wie der innere, während die andere Diagonale auf beiden Seiten der Mitte nur die größtmöglichen Höhenunterschiede zwischen äußerem und innerem Kubus zeigt.

108 Alloway-Forms 1975, S.95

109 LeWitt, New York 1978, S.79. Die Kubenvarianten können abgenommen werden. Die "Working Drawings" (Leering/van Moorsel-Visser 1968; Diagrams 1972, o.P.) sind als Anleitung zur Aufstellung wichtig. Außerdem ist die Aufstellung in LeWitt-Serial 1970 festgelegt.

110 Judd-Drawings 1976, o.P., No.86, Abb.65; vgl. eine Zeichnung von 1964, die dasselbe werkbezogene Konzept präsentiert: Bochner-Serial Attitude 1967, S.33; Sammlung Stuttgart 1980, S.50

111 Judd, Ottawa 1975, S.60,117,129, Nr. DSS 45,67 u.a.

112 vgl. den Grundriß der Zeichnung von 1964 (s. Anm. 110) mit nach rechts und links fortgesetzter Ordnung.

113 Marmor, 80 x 60 x 47 cm, Sammlung Robert W. Sarnoff, New York, Abb. in: Staber-Bill 1971, S.46, Abb.24

114 Klee-Denken 1964, S.377

115 Burnham-Sculpture 1978, S.144

116 s. Anm.90

117 Judd-Objects 1974, S.128

118 Judd-Objects 1974, S.134

119 Judd-Objects 1974, S.126

120 Sowohl zu einfache wie überkomplexe Formen rufen "Gestalt"-Eindrücke hervor (s. Abschnitt 5.1.1.3.c.)

121 Klee-Denken 1964, S.227, vgl. S.245. "I" bei Klee muß nur gegen "1/2" bei Judd ausgetauscht werden.

122 vgl. Klee-Denken 1964, S.264

123 Klee-Denken 1964, s.218

124 vgl. Fried-Objecthood 1969, S.144, Anm.15; Lohse-Reihenphänomen 1977

125 In Bills Oeuvre können Abweichungen von 3 nach 4 oder 2 vorkommen.

126 LeWitt-Paragraphs 1967, S.80

127 s. Abschnitt 5.1.1.

128 vgl. Batchelor-Art 1990

129 s. Abschnitt 3.2.1.

130 LeWitt-Paragraphs 1967

131 Flynt-Concept 1970; s. Abschnitt 3.2.1.

132 Atkinson/Baldwin-Air 1967; Atkinson/Baldwin-Declaration 1967; Atkinson/Baldwin-Hot Cold 1967

133 Baldwin-Remarks 1980

134 Vgl. den letzten Satz der "Sentences on Conceptual Art", in denen LeWitt 1969 für die erste Nummer der von Art&Language herausgegebenen Zeitschrift "Art-Language" die "Paragraphs on Conceptual Art" zusammenfaßt: "These sentences comment on art, but are not art." (LeWitt-Sentences 1969, S.13, Nr.35)

135 LeWitt-Paragraphs 1967, S.80

136 LeWitt-Paragraphs 1967, S.80

137 LeWitt zur Rolle der Mathematik in Konzeptueller Kunst: "Conceptual art doesn't really have much to do with mathematic...The mathematics used by most artists is simple arithmetic or simple number systems." (LeWitt-Paragraphs 1967, S.80) LeWitt leugnet mit dieser Aussage nicht, daß die mathematische Seite eine Rolle spielt, geht aber davon aus, daß sie nicht tragender Teil der Konzeptuellen Kunst sein kann. So läßt sich auch die Tautologie 5=5 in "Modular Wall Piece" (s. Abschnitt

5.2.1., Abb.14) verstehen: Als mathematische Formel ist sie uninteressant, zur Klärung der Relation von Balken und Zwischenräumen aber wichtig. LeWitts Aussage widerspricht Mel Bochner, der in einer Kritik der Ausstellung "Primary Structures" (Jewish Museum, New York 1966) schreibt: "They [Donald Judd und Robert Smithson] are aware of the artistic potentialities of New Math...Judd uses Set Theory in the complex sequences of his modules. Divisions are solidified. LeWitt accomplishes something similar." (Bochner-Structures 1966, S.34)

138 LeWitt-Serial 1970, S.54. "...a bautiful...object" wäre ein schöner Kunstgegenstand im Sinne Hegels: Ästhetischer (Vorstellungs-)Gegenstand und die Eigenschaften des (materiellen) Kunstgegenstandes wären aufeinander im Sinne des "sinnlichen Scheinens der Idee" (s. Anm.90) abgestimmt. Ein "mysterious object" könnte z.B. ein Produkt des "bricoleur" von Lévi-Strauss (Lévi-Strauss-Denken 1973, S.29-48, 176 mit Anm.) oder das Unaussprechbare im Sinne Wittgensteins (Wittgenstein-TLP 1980, S.112, 6.421, S.114, 6.45, S.115, 7) sein. LeWitt meint 1969 in den "Sentences on Conceptual Art": "Conceptual Artists are mystics rather than rationalists." (LeWitt-Sentences 1969, S.11, Nr.1) Läßt sich das "rather" so verstehen, daß Konzeptuelle Künstler nicht identisch sind mit "mystics", sondern nur unter bestimmten Aspekten vergleichbar? Jedenfalls erstellen sie - im Unterschied zum "bricoleur - kein "mysterious object". Daß Konzeptuelle Künstler nach LeWitts Auffassung auch das aussprechbare Rationale verwenden, und wie sie es verwenden, drückt folgender Satz in den "Sentences" aus: "Irrational thoughts should be followed absolutely and logically." (LeWitt-Sentences 1969, S.11, Nr.5) Konzeptuelle Künstler sind nach LeWitt weder reine Mystiker, da sie Rationales verwenden, noch reine Rationalisten, da rationale Mittel dazu verwendet werden, um auf das Irrationale zu verweisen bzw. um irrationalen "Spuren" konsequent zu folgen.

Der amerikanische Kritiker Donald Kuspit hat LeWitt zunächst so interpretiert, daß LeWitt Irrationales mit Rationalem zugunsten Letzterem vermittle (Kuspit-LeWitt 1975, S.48: "LeWitt's art can be said to be 'humanistic', but it is humanistic with a peculiar modern twist."), dies dann aber - nach einer Kritik von Joseph Mashek (Mashek-Kuspit 1976) - korrigiert: "That aura of intensity that transcends reason yet seems to emanate from it...LeWitt's art...is a parody of the rituals of reason..." (Kuspit-LeWitt 1978, S.121,124). In der Kritik von Rosalind Krauss an Kuspits Thesen von 1975 ist dessen Selbstkorrektur von 1978 leider nicht berücksichtigt worden. Krauss meint: "Aporia is a far more legitimate model for LeWitt's art than Mind, if only because aporia is a d i l e m m a rather than a thing." (Krauss-LeWitt 1978, S.60) Kuspit und Krauss übersteigern LeWitts Pluralismus von Ordnungen, da sie in LeWitts indifferentes Nebeneinander von Ordnungsmöglichkeiten eine unauflösbare Spannung mit Begriffen wie "Parodie" und "Dilemma" hineinkonstruieren.

LeWitt thematisiert nicht das Fehlen eines letzten, alle Ordnungsmöglichkeiten beinhaltenden "Geistes", sondern arbeitet, aus einer Vielfalt von Möglichkeiten schöpfend, als hätte es die Suche nach dem Letzten, Einen nie gegeben. In der Einseitigkeit, in der LeWitt pro Werk eine Ordnung vorführt, relativiert sich die präsentierte Ordnung selbst: Sie kann in der Ausführung nur ein Teil der Welt und als 'ästhetischer Gegenstand' nur eine oder nur ein Teil von vielen möglichen Weltbildern sein. Die Weltbilder, für die die Ordnung eines Werkes von LeWitt stehen kann, sind gegenüber der Welterfahrung nur Fragmente, von denen jedes die Welt nicht wie ein Spiegel repräsentiert, sondern nach verschiedenen Gesichtspunkten ordnet. LeWitts Oeuvre kann als Plädoyer dafür angesehen werden, den Verlust der Fiktion vom letzten, einen Weltbild, aus dem die reale Welt neu erschaffen werden könnte, nicht zu betrauern, sondern die nicht hintergehbare Differenz von Denkmöglichkeiten und Realität als den Anfang aller Handlungs-

möglichkeiten zu verstehen. Demgegenüber hätte ein "Weltgeist" immer schon restriktive Vorstellungen parat über das, was als mögliche Welt denkbar, und was davon realisierbar ist. LeWitts Oeuvre widerpricht Vorstellungen von der wirklichen Welt als der besten aller möglichen Welten, wie sie Gottfried Wilhelm Leibniz in Übereinstimmung mit dem Weltgeist Gottes beschrieb, während Piet Mondrian die Kunst im Dienste der zukünftigen Realisierung der denkbar besten Welt versteht. Mit Mondrian wird die beste aller möglichen Welten zur konkreten Utopie, mit LeWitt dagegen wird in Ordnungsmöglichkeiten unser Verhältnis zur Welt transparent: als Spiel mit alternativen Ordnungen, die zur Teilverarbeitung derselben überkomplexen Welterfahrung möglich sind (Vgl. Böhringer-Begriffsfelder 1985, S.7-10; Dreher-LeWitt 1989, S.3).
Im Unterschied zur amerikanischen Mondrian-Nachfolge (Anm. 18) pragmatisieren Mel Bochner und Sol LeWitt abstrakte und konkrete Kunst nicht nur, sondern sie widersprechen jedem universalen und Umwelt gestaltenden Anspruch. Zwischen einer abstrakten Kunst, die utopischen Ansprüchen widerspricht, und einer Kunst, die auf der Erkenntnis-Ebene ein "Dilemma" (Krauss) oder eine "Parodie" (Kuspit) der Utopien gebärenden Vernunft artikuliert, ist jedoch zu unterscheiden.
Anselm Kiefer artikuliert das "Dilemma" zwischen weltenschaffenden künstlerischen Ansprüchen und der diesen Ansprüchen innewohnenden weltenzerstörenden Autorität. Kiefer benötigt dazu einen umfangreichen Apparat historisch vorbelasteter Zeichen. Bochner und LeWitt dagegen artikulieren nur die Differenz zwischen dem Sein der Welt außerhalb des Geistes und ihrer einseitigen mentalen Verarbeitung pro Werk durch die Wahl einer von vielen Ordnungsmöglichkeiten. Die Repräsentationen der Welt in einem narrativen Weltbild wird von einem Ordnungspluralismus abgelöst. Das "Dilemma" zwischen Weltbildschaffung und seiner Zerstörung wird von Ordnungsmöglichkeiten abgelöst, ohne daß eine dieser Ordnungen noch als Repräsentation von Welt absolute Gültigkeit beanspruchen könnte. Mit diesem Verzicht auf einen Totalitätsanspruch erlischt auch das Zerstörungspotential.
Bochner zeigt in "Five Intransitives" - im Unterschied zu LeWitts Präsentation genau einer Ordnung - einen Übergang zwischen Ordnungsmöglichkeiten: Indem Ordnen als zeitliche Durchgangsphase ohne bereits feststehendes Prinzip aufgezeigt wird, wird das Ordnungsprozessieren als einzige uns zur Verfügung stehende Weltorientierung thematisiert:
"Es gibt kein Mittel, um endgültig gesicherte saubere Protokollsätze zum Ausgangspunkt der Wissenschaften zu machen. Es gibt keine tabula rasa. Wie Schiffer sind wir, die ihr Schiff auf offener See umbauen müssen, ohne es jemals in einem Dock zu zerlegen und aus besten Bestandteilen neu errichten zu können. Nur die Metaphysik kann restlos verschwinden. Die unpräzisen 'Ballungen' sind immer irgendwie Bestandteil des Schiffes. Wird die Unpräzision an einer Stelle verringert, kann sie wohl gar an anderer Stelle verstärkt wieder auftreten." (Neurath-Protokollsätze 1933, S.206) LeWitt verlegt Ordnen als zeitliche Durchgangsphase in die rezeptive Ebene, in eine "filmische" Wahrnehmungsform, einer visuellen Wahrnehmung von Differenzen in einem Zeitkontinuum (s. Abschnitt 3.2.1.). Produktives Ordnungsprozessieren à la Bochner ist LeWitt fremd.

139 Kierkegaard-Auswahl 1969, S.45: "Daß von einer Wahl von Etwas gewissermaßen nicht die Rede ist, wirst Du daraus ersehen, daß das auf der anderen Seite sich Zeigende das Ästhetische ist, welches die Indifferenz ist."

140 "Ich denke bei conceptional an Kierkegaard; Kierkegaard sagt, daß man, um den Glauben zu verstehen, einen blinden Sprung machen muß, weil er nicht zu verstehen ist. Wenn man sich keine Sorgen über Angelegenheiten wie Komposition, Ordnung,

Bedeutung und so weiter zu machen hat, dann soll der Geist frei sein, etwas Irrationales zu tun...Ich habe irgendwo geschrieben, daß der Künstler ein Beamter wird. Er notiert nur die Ereignisse seiner Idee und macht das so genau und so schnell wie möglich und versucht sie nicht zu verändern oder zu verbessern." (Wijers-LeWitt 1970, S.147, Übers. d.A.; vgl. LeWitt-Sentences 1969, S.11, Nr.1,3,5) LeWitt schrieb an d.A. am 19.5.1987 auf die Frage, ob er bei dieser Äußerung an eine bestimmte Stelle in Kierkegaards Texten gedacht hatte: "The Kierkegaard reference was a paraphrase rather than a quote."

141 LeWitt-Paragraphs 1967, S.80

142 LeWitt-Serial 1970, S.54

143 Lyotard-Erhabenes 1984, S.126ff.; Lyotard-Immaterialität 1985, S.23; vgl. Heidegger-Wesen 1959, S.196

144 Lyotard-Auschwitz 1986, S.30; vgl. Heidegger-Sprache 1959; Heidegger-Weg 1959; Foucault-Übertretung 1979, S.79f.

145 LeWitt-Serial 1970, S.54 (bereits in Abschnitt 3.2.1. als Beleg für das "Filmische" zitiert)

146 Luhmann-Systeme 1987, S.26,607

147 LeWitt-Paragraphs 1967, S.80

148 LeWitt-Paragraphs 1967, S.82

149 s. "Drawing Series (Four)", 1968-1974, s. Anm.99

150 LeWitt-Incomplete 1974, o.P.; LeWitt, Köln 1976, Titelblatt; LeWitt, New York 1978, S.81, Abb.143

151 Dreher-LeWitt 1986, S.3

152 Über "visuelle Partituren" u.a.: Kellein-Tendenzen 1985; Rühm-Musik 1991

153 Alloway-LeWitt 1975, S.38: "LeWitt's drawings propose a new relation between drawing as touch and drawing as intellectual content. How conceptualistic the second sense of drawing was in its origin is shown by Erwin Panofsky's paraphrase of the writer Federico Zuccari: 'The inner design (or idea) which precedes execution and actually is completely independent of it can...be engendered by man in his mind... [Ann.: Erwin Panofsky-Idea, Columbia 1968, S.86]"

154 s. Anm.101

155 s. Anm.86

156 LeWitt-Paragraphs 1967, S.82

157 LeWitt-Sentences 1969, S.11, Nr.8

158 Kosuth-Art after Phil. I 1969, S.136

159 vgl. u.a. Art&Language-Status&Priority 1970; Burn/Ramsden-Proceedings 2 1970; Burn/Ramsden-Question 1971

160 dazu Abschnitt 2.2.

161 "The Tenth Investigation, Proposition One", 1974, 4 große Diagramme, 12 kleine Diagramme, 68 Lettern, 16 Ordner mit Kopien, und nicht auszustellendes Material (Lichtpausen der 4 Diagrammstrukturen ohne Ziffern, 5 Zeichnungen zur Tischanordnung, von denen in den Ordnern Nr. "5" und "16" Kopien eingeordnet sind), Sammlung Krätz, Neue Galerie, Kassel, in: Project '74, 1974, S.234-237 (dort abgedruckt: Kosuth-(Notes) 1974, das in den Ordnern "5" und "16" abgelegt ist); Maenz 1970-1975, 1975, S.84 (Abb. der Installation in der Ausstellung Projekt '74, Wallraf-Richartz-Museum/Kölnischer Kunstverein, Köln 1974).
Durch Publikationen ist von der "Tenth Investigation" außer der ersten Proposition nur die "Proposition 4", 1974, Sammlung Panza di Biumo, bekannt (Collins-Kosuth 1975, S.76f.; Sammlung Panza 1980, S.137-140 (Nr.(1974) JK 26); Kosuth, Stuttgart 1981, S.126). Fotos einer weiteren Proposition im Archiv Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven.

162 Kopiert worden sind zum Teil Kapitel aus Büchern, zum Teil Aufsätze. Da die Titelblätter der Bücher und Zeitschriften nicht kopiert worden sind, fehlen häufig Angaben über Autor und Publikationstitel.

163 Installationen an mehreren Orten ab 1985, Lit. u.a.: Chambres d'Amis 1986, S.102-107; Dreher-Zero&Not 1987 u.a.

164 zu Zusammenhängen zwischen 'Sehen' und 'Lesen' s. Abschnitt 3.2.1.

165 Die im Schaubild verwendeten Bezeichnungen "M" und "M (ON M)" sind auf den Kopien von fünf Zeichnungen in jeder der "Tischnr.5" und "16" zu finden. "M" steht für "Modell" ebenso wie für Metasprache.

166 Über die "Metametasprache MM" und metasprachliche Zeichenfunktionen: Carnap-Meaning 1972, S.191-196; über das Begriffspaar "extern"-"intern": Carnap-Meaning 1972, S.280-288

167 Kosuths "M" entspräche dann Carnaps "neutraler Metasprache M'", in der In- und Extensionen ausgeklammert, nicht aber negiert sind, und einer sich auf Intensionen und Extensionen beziehenden Sprache "M" (zu den Begriffen Intension und Extension s. Anm.168). "M (ON M)" läßt sich mit Carnaps "MM", der Metasprache der metasprachlichen Zeichenfunktionen, vergleichen (Carnap-Meaning 1972, S.5, 56, 191ff.).

168 Die extensionale "Objektsprache S_1" besteht aus Regeln der Koordination von Zeichen mit Gegenständen, die nicht im Zeichensystem S enthalten sind, und aus Regeln der Koordination dieser Zeichen in Sätzen/Formeln (Carnap-Meaning 1972, S.212). "S_1" legt die Denotation der Zeichen eines Systems fest (Carnap-Meaning 1972, S.4). "S_1" ist eine Beobachtungssprache, mit der die materielle Welt und ihre Zustände beschrieben werden können. Ist diese Übersetzung von Fakten in ein denotatives Zeichensystem getan worden, dann kann sich die formallogische Auseinandersetzung auf formallogische Fragen im Umgang mit Zeichen des Systems "S", auf was immer diese in "S_1" referieren mögen, beschränken. Die "intensionale Objektsprache S_2" enthält einen Modaloperator für logische Notwendigkeit (Carnap-Meaning 1972, S.62,219) und arbeitet mit zeicheninternen Bedeutungen (Konnotation). Auf intensionaler Ebene wird von Extensionen abgesehen. Sätze der intensionalen Objektsprache S_2 drücken Sachverhalte dann in extensionalem Sinn 'richtig' aus, wenn die formallogisch ermittelten Wahrheitswerte mit den Tatsachen übereinstimmen. Voraussetzung dafür ist, daß Sätze mit dem Zeichensystem "S" so postuliert worden sind, daß bei einer Übersetzung in Sachverhalte mittels "S_1" diese Übereinstimmung mit "Tatsachen" vorhanden ist. Diese "Abbildtheorie" (Hintikka-Quantification 1973; Kenny-Wittgenstein 1974, S.70-88; Wittgenstein-TLP 1980, S.16-19, Absätze 2.1 bis 3.001) setzt voraus, daß Zeichenkombinationen, in denen sich Zeichen eines Zeichensystems auf andere Zeichen desselben Systems beziehen ("S_2"), spiegelbildlich Konstellationen außerhalb dieses Zeichensystems entsprechen können ("S_1"). Nicht die einzelnen Zeichen sind abbildend, wie dies bei einem dreidimensionale Körper darstellenden zweidimensionalen Bildsystem der Fall ist, sondern Relationen werden repräsentiert: Zeichenrelationen geben Gegenstandsrelationen (Sachverhalte) wieder: Satzartige Zeichenkombinationen stehen für Sachverhalte. Die "Abbildtheorie" setzte eine Koordination von "Sätzen" mit "Sachverhalten" nach dem Muster der Homologie beziehungsweise des Spiegelbildes fest: Jeder Gegenstandsrelation entspricht eine Zeichenrelation.
Die intensionale Zeichenrelation ist auf beliebig viele Welten, auf beliebige Extensionen anwendbar. Vom formallogischen Standpunkt ist die reale Welt eine von möglichen Welten. Die teleologische Frage nach der besten aller Welten (Leibniz-Theodicee 1883, 2, § 8) spielt im nichttheologischen Bereich der wissenschaftlichen

Konstruktionsmöglichkeiten keine Rolle mehr. Die Festlegung von Extensionen beziehungsweise von Objektbereichen einer Welt als Referenten für Zeichen einer Objektsprache S_1 ist vom Standpunkt eines formallogisch konstruierten Zeichensystems aus beliebig. Es gibt keine Ding-Zeichen-Bedeutungs-Vermittlungen mehr, die auf eine dem Vermittelten zugrunde liegende Substanz verweisen sollen, sondern Zeichenkonstruktionen und ihnen zugeordnete Referenten. Zeichen erhalten Bedeutung durch ihre Zuordnung zu Teilen der realen Welt oder/und durch ihre Funktion in einem konstruierten Zeichensystem. Der Relation Zeichen-Bedeutung liegt eine Setzung der Koordination von Zeichen mit Realem (Denotation, Extension) oder anderen Zeichen (Konnotation, Intension) zugrunde. Hinter der Setzung einer Zeichen-Bedeutung-Koordination gibt es keinen übermenschlichen Geist, in dem Zeichen immer schon mit Bedeutungen koordiniert wären, bevor ein menschlicher Zeichenanwender eine Zeichenbedeutung zu erkennen in der Lage ist. Der Konzeptuellen Kunst von Kosuth und Art&Language liegt eine radikal entzauberte Auffassung von Semantisierung zugrunde.

169 Das Dogma der Trennung in analytische und synthetische Propositionen, in "S_2" und "S_1", und die Bildtheorie, nach der "S_2" und "S_1" "isomorph" sind (Carnap-Syntax 1934, S.165-170), sind zwei in der analytischen Sprachphilosophie nicht voneinander trennbare Teile (Vgl. kritisch dazu: Lauener-Quine 1982, S.72-97; Quine-log. Standpunkt 1979, S.27-50; Quine-Wort 1980, S.128 mit Anm.7).

170 Kosuth-Art after Phil. I 1969, S.136

171 Vgl. das Buch Ayer-Sprache 1972, das im englischen Sprachraum ein Klassiker der analytischen Sprachphilosophie geworden ist, und auf das Kosuth sich in "Art after Philosophy" häufig bezieht oder daraus zitiert (Kosuth-Art after Phil. I 1969, S.136).

172 Hintikka-Quantification 1973; Hintikka-Quantifiers 1973 u.a.

173 Die Schaubilder III und IV konstruieren vorhandene Zusammenhänge in der Rekonstruktion neu: Die Grenze zwischen Re- und Konstruktion wird fließend. Was ist bloße Repräsentation des Vorhandenen und was ist in der Rekonstruktion versteckte Neukonstruktion? Dazu Kosuth in "Text/Context", einem Plakat, das 1978 in Toronto von der Carmen Lamanna Gallery präsentiert wurde: "This (writing/reading, text/gallery) is a moment within a process of construction which includes you." (Kosuth, Stuttgart 1981, S.81,194) - und 1979 in New York City: "This text/sign would like to explain itself, but even as it does, you continue to try to look beyond it by something else, that meaning which seems provided in advance by a location of which it is already a part. This text/sign wants to see itself as part of the 'real world', but it is blinded by those same conventions which connect you to it, and blinds you to that which, when read, is no longer seen." (Kosuth, Stuttgart 1981, S.43,194). Es geht Kosuth ab 1975 auch um den Teil kultureller Praxis, der immer schon Teil der eigenen Erfahrung war, bevor er über Modelle zu rekonstruieren versucht werden konnte, und der sich der Modellkonstruktion einerseits entzieht, andererseits immer schon den Konstruktionsprozess mitbestimmt hat: Der Leser der Plakate der "Text/Context"-Reihe hat immer schon den Text zu lesen angefangen, der ihn auf seine Unfähigkeit, sich unbeteiligt zu zeigen, hinweist. Die Probleme, die die "Tenth Investigation" auch dem gutwilligen Rezipienten stellt, explizieren erst die folgenden Arbeiten, in denen die geschlossene Modelltheorie durch eine Problematisierung des offenen Bezugs zwischen Präsentation und Präsentationsumständen ersetzt wird. Dieser Gegensatz zwischen selbstreferentiellen geschlossenen Systemen und kontextbezogenen offenen Systemen ist in Luhmanns Systemtheorie beseitigt. Selbstbezug und Kontextbezug werden von Niklas Luhmann als sich im Systemaufbau gegenseitig bedingend dargestellt. Der Gegensatz offene-geschlossene Systeme entfällt (s. Anm.95 zu Abschnitt 1.).

174 s. die Zeichnung "OVERVIEW 3" in "Tischnr.5" und "16"

175 vgl. Lyotard-Condition 1979, S.47,67-72,86-90
176 s. Abschnitt 2.3.1.
177 s. Abschnitt 3.3.1.
178 Kosuth-(Notes) 1974, S.234
179 Kuhn-Struktur 1976, S.131ff.,183
180 Kosuth, Luzern 1973, Bd.3, S.70
181 - Zeichnungen, 1966-67:
-Originale:
Art&Language-Catalogue 1969, S.1, Nr.1-7; S.4, Nr.14, 17; S.15, Nr.41; S.23, Nr.60
-Drucke:
Art&Language-Catalogue 1969, S.26, Nr.71; S.27, Nr.76; S.28, Nr.77
182 Duchamp antwortet 1966 auf Pierre Cabannes Frage "Und wie entgingen Sie d[...]em Geschmack?": "Mittels der mechanischen Zeichnung, die, weil sie nicht in den Bereich der malerischen Konvention gehört, einem Geschmack nicht ausgesetzt ist." (Cabanne-Duchamp 1972, S.67f.)
183 - Blow-ups und Drucke von Fotolithos, 1966-67:
Art&Language-Catalogue 1969, S.5,Nr.20; S.6, Nr.21; S.9, Nr.29; S.10, Nr.30; S.11, Nr.33; S.16, Nr.43; S.23, Nr.63; S.28ff., Nr.81 - 88, 90 - 91; S.96, Nr.96; S.35, Nr.108; Harrison/Orton-Art&Language 1982, S.26, Anm. 41; S.29, Anm.47
184 Art&Language-Catalogue 1969, S.7, Nr.25; S.8, Nr.26-28; S.23, Nr.62; S.25, Nr.66. Außerdem Abschnitt 5.2.2.3.1.
185 Michael Baldwins "Remarks on Air-Conditioning" erschien im November 1967 im "Arts Magazine" (Baldwin-Remarks 1980). In der Dez. 1966/Jan. 1967-Nummer hat die Redaktion von "Arts Magazine" Dan Grahams Artikel "Homes for America" abgedruckt, ohne die vom Künstler intendierte Foto-Text-Einheit zu berücksichtigen (Graham-Articles 1978, S.6-10). Bei Dan Graham ergibt sich durch diese Nichtbefolgung seines Dokumentationssystems eine wichtige Veränderung der mitteilenden Funktionen der Präsentationsform. Grahams intendierte Präsentationsform gibt eine Lithografie wieder, die 1970 vom Lithography Workshop des Nova Scotia College of Art and Design in Halifax ausgeführt wurde (Cameron-NSCAD 1974, S.248). Im Unterschied dazu ergibt sich bei Baldwin aus dem verschiedenen Lay-Out in der Kunstzeitschrift und im Katalog (Art&Language, Eindhoven 1980) keine Veränderung der Mitteilung. Das Text-'type' wird in jedem Druck-'token', das den üblichen Formen der Textpräsentation folgt, ohne Verluste mitgeteilt. Auf Grahams Verflechtung von werkbezogenem Konzept und Druck-'type' wird verzichtet.
186 Art&Language-Catalogue 1966, S.11, Nr.33; Art 1974, S.30f.; Language 1985, S.18
187 "Print (Two Sections A & B)", Section A., 1.
188 "Print (Two Sections A & B)", Section B., 4.
189 Zu "Kompetenz 2" und "Performanz 1" s. Abschnitt 2.4.3. Zu "Informationssystemen" s. Abschnitt 4.1.
190 "Print (Two Sections A & B)", Section A., 7.,10.
191 s. Abschnitt 3.1.2.
192 Beispiele für das Primat der Autorenintention:
A.
Die Autorenintention wird als in der Werkform konkretisierte, rezeptionsunabhängige Bedeutungssubstanz dargestellt:
Adorno-Vermittlung 1978, S.182: "Das Verhältnis der Kunstwerke zur Gesellschaft ist der Leibnizschen Monade zu vergleichen. Fensterlos, also ohne der Gesellschaft sich bewußt zu sein, jedenfalls ohne daß dies Bewußtsein stets und notwendig sie begleitet, stellen die Werke...die Gesellschaft vor; man möchte glauben: desto tiefer, je weniger sie auf die Gesellschaft blinzelt."
Adorno-Thesen 1978, S.207: "Autonome Kunstwerke richten sich nach ihrer immanenten Gesetzlichkeit, nach dem, was sie als sinnvoll und stimmig organisiert. Die Intention ihrer Wirkung mag beiher spielen. Ihr Verhältnis zu jenen objektiven Momenten ist komplex und variiert vielfach. Es ist aber gewiß nicht das ein und alles der Kunstwerke. Diese sind selbst ein Geistiges, ihrer geistigen Zusammensetzung nach erkennbar und bestimmbar; nicht unqualifizierte, gleichsam unbekannte und der Analyse entzogene Ursachen von Reflexbündeln."
B.
Dem Künstler wird die Macht zugesprochen, mit emotiven Zeichenfunktionen so umgehen zu können, daß der Rezipient immer schon seinen Suggestionen erlegen ist, bevor er sich dessen bewußt werden kann:
Habermas-Moderne 1985, S.150 über Nietzsche: "Nietzsche setzt sich mit Kants Analyse des Geschmacksurteils auseinander, um die These zu begründen, daß Bewertungen notwendig subjektiv sind und mit einem Anspruch auf intersubjektive Gültigkeit nicht verknüpft werden können. Der Schein des interesselosen Wohlgefallens sowie der Unpersönlichkeit und Allgemeinheit des ästhetischen Urteils soll sich nur aus der Perspektive des Zuschauers ergeben können; aus der Sicht des produzierenden Künstlers erkennen wir aber, daß Wert s c h ä t z u n g e n von innovativen Wert s e t z u n g e n induziert sind. Die Produktionsästhetik entfaltet die Erfahrung des genialen Künstlers, der Werte s c h a f f t: aus seiner Sicht sind Wertschätzungen von einem 'wertesetzenden Blick' diktiert. Die wertesetzende Produktivität schreibt der Wertschätzung das Gesetz vor. So drückt sich in der Geltung, die das Geschmacksurteil beansprucht, nur 'die Erregung des Willens durch das Schöne' aus. Ein Wille antwortet einem Willen, eine Kraft bemächtigt sich der anderen."
193 "Print (Two Sections A & B)", Section A., 6.
194 "Print (Two Sections A & B)", Section B., 3.
195 Atkinson/Baldwin-Air 1967
196 Habermas-Handeln 1982, S.124, 188
197 Vgl. Atkinson/Baldwin-Reiteration 1972, o.P.: "The recognition at the end of the 18th Century that matter may exist in one of three states - solid, liquid or gas - was a way of organizing physical science...Some regular 'material character' art of recent years has rung the changes across the old matter-state classification...But from an Art Language point of view all the old ontological worry has become a waste of time; the physical-object naturalistic notion is mostly harmless no use. The point is that the 'physical object' individuation method is conceptually weightless."
198 Atkinson/Baldwin-Paradigm 1972
199 "Fluidic Device", 1967:
- Objekt ausgestellt: Ikon Gallery, Birmingham 1968
- Computerausdrucke, ausgestellt: "557, 087", Seattle Art Museum Pavilion, Seattle 1969 (s. Lippard-Seattle 1969, o.P.)
- Buch (Abb.19) mit Fotos des Objektes, Schaltplan und Computerausdruck: Hurrell Device 1968 (verzeichnet in: Art&Language-Catalogue 1969, S.34, Nr.104)
200 Hurrell-Device 1968, o.P.; Hurrell-Sculptures 1970, S.74
201 Hurrell-Device 1968; Bainbridge-M 1/1 1969, S.22
202 Atkinson-Interpretation 1970, S.61,65,68f.,70; Hurrell-Notes 1970; Hurrell-Sculptures 1970
203 vgl. zum Beispiel Nicolas Schöffers kinetische Lichtskulpturen (Ashton-Coincidence 1969, S.43,47; Burnham-Sculpture 1978, S.277ff., 297f.,341ff.; Casson,/Habermas/Ménétrier-Schöffer 1963; Davis-Experiment 1975, S.144ff., Farb-Abb. 39; Good-

man-Visions 1987, S.136f.).

204 In "reaktiven Environments" (Davis-Experiment 1975, S.113-117, 194f.; Goodman-Visions 1987, S.132-148; Alloway-Interfaces 1968; vgl. Abschnitt 3.3.2.) werden von Sensoren Licht- und Tonveränderungen der Umgebung registriert, und wird auf die Veränderung mit einem wahrnehmbaren Output reagiert, häufig wiederum Lichter und Töne. Die Umgebungsveränderungen werden meist vom Publikum erzeugt, das die Reaktionsfähigkeiten der Arbeiten erkunden kann.
"Loop" von David Bainbridge, 1967 in der Ikon Gallery ausgestellt (Art&Language-Catalogue 1969, S.7, Nr.24; S.29, Nr.86; Art&Language-Status&Priority 1970, S.31, Abb.4), besteht aus "a fine wire, either be fixed to the ceiling or located under a carpet..." "The signal would be without variety, the receiver being capable of only two states, quiescent and active, depending on the visitors location within or out of the loop." Der Rezpient kann die Zone eruieren, in der das Signal aktiviert wird. Als Gegenstück zu "Loop" kann eine Installation von Richard Long 1967 in der Frankfurter Galerie Paul Maenz mit folgenden Konzept verstanden werden: "My idea is to lay these pieces of wood end to end in a straight line on the floor around the perimeter of the gallery, 15 cm in from each wall and parallel with it." (Jahresbericht 1967 der Galerie; Abb. auch in: Celant-Preconistoria 1976, S.37, Nr.37) Die Linie, die Long durch die Galerie legt, ist leicht erkennbar und stellt die alltägliche Gegenstandwahrnehmung nicht infrage. "Loop" dagegen, ein Vorläufer von "Lecher System", präsentiert einen materiell nicht existenten 'Gegenstand': den Bereich, der von den Signalen abgesteckt wird.
Mit "Loop" sind u.a. folgende frühen reaktiven, elektronisch gesteuerten Installationen vergleichbar, da sie sich auf einfache Reiz-Reaktions-Relationen konzentrieren und die Reize von Rezipienten, nicht von Umweltbedingungen empfangen:
- Hans Haacke - "Photo Electric Viewer Programmed Coordinate System", 1966/ realisiert 1968, in: Burnham-Systems 1969, S.34; Herzogenrath-Selbstdarstellungen 1973, S.66, Abb.17.
- Bruce Nauman - "Touch and Sounds Wall", 1969, in: Sammlung Panza 1980, S.299, Nr. (1970) BN 15 G.
Im Unterschied zu den "Cybernetic Models" von Art&Language spielen bei Haacke und Nauman die räumlichen Relationen eine mindestens so große Rolle wie das Reaktionspotential, während bei kinetischer Kunst von Julio Le Parc, Robert Rauschenberg, Nicolas Schöffer und Wen Ying Tsai die optische Vielfalt wichtiger ist. Teilweise von Zuschauern lenkbare Umwelteinflüsse sind bei den Letztgenannten die Voraussetzung, um einen Teil der optischen, programmierten Vielfalt des Werkes in Gang zu setzen. Die "Cybernetic Models" hinterfragen sowohl eine unmittelbare Reiz-Reaktions-Relation, in der sich die Zuschauerpartizipation aus einer begrenzt für Umwelteinflüsse offenen Zeitorganisation ergibt und die maschinelle Reaktion Kunst-, Theater- und Musikform nach ästhetischen Gesichtspunkten rekombiniert, als auch eine formale Reduktion der Reiz-Reaktion-Relation (vgl. Haacke, Naumann), die zu keiner Infragestellung der Wirklichkeitsauffassung, der Ontologie (s. Anm.197), führt, und somit die in Kunstauffassungen gängige Unterkomplexität der Vermittlung von Sinnesreizen mit mentalen Prozessen nicht beseitigt.

205 Bainbridge M 1/1 1969, S.21; Atkinson-Interpretation 1970, S.62,63ff.,70; Hurrell-Notes 1970, S.72; Hurrell-Sculptures 1970, S.75

206 Art&Language-Lecher System 1/2 1970

207 Art&Language-Lecher System 2 1970, nach G.H. Bailey-The Electric Spectrum and Sound, Pergamon Press

208 Harrison-Context 1970, S.106; 1973 in der Züricher Galerie Bischofberger ohne Wandtext, aber mit "bound copy" (Michael Baldwin, 14.5.1987) der Langfassung ausgestellt. Außerdem 1971 in der Pariser Galerie Templon präsentiert (Michael Baldwin erinnert sich nicht mehr an die Pariser Präsentationsweise).

209 Kuhn-Struktur 1976, S.75ff.,97f.,123-146,204-209,220; unter anderem auf Anregungen von Hanson-Discovery 1958, Kap. I zurückgehend (Hanson wird zu Beginn von Art&Language-Status Priority 1970, S.28 zitiert; vgl. außerdem Burn/Ramsden-Device 1972, S.28).

210 Die Idee eines "alien being from another galaxy" erscheint zum ersten Mal in: Bainbridge-M 1/1 1969, S.19. Die Idee des Beobachters mit für Menschen ungewohnten sinnlichen Eigenschaften ist dem Buch von George C. Southworth über "Principles and Applications of Waveguide Transmission" entnommen. Die Idee, einen Beobachter als vom fremden Planeten kommend auszugeben, ist zum Beispiel in Wittgensteins "Marsbewohner" (Wittgenstein-PI 1982, I 140b, S.90; vgl. Quine-Wort 1980, S.94) zu finden. In folgenden Art&Language-Texten wird die Fiktion des "alien" mit anderen sinnlichen Fähigkeiten als Argumentationsmittel eingesetzt: Bainbridge-M 1/1, 2 1969; Baldwin-Notes 1969, S.26; Atkinson-Interpretation 1970, S.61. David Bainbridge erklärt die Funktion des "alien": "Alien is the name given to a single agency comprising a collection of specifically human attributes which as a collection run counter to what we might be prepared to accept as intuitively reasonable empirical idea - 'a man'. (At some other time such an agency might have been called 'a saint')." (Bainbridge-M 1/2 1969, S.31)

211 Art&Language-Lecher System 2 1970

212 Quine-Ontolog.Rel. 1975, S.7-40; Quine-Wort 1980, S.59-110

213 Quine-Ontolog.Rel. 1975, S.70f.,76-79. Vgl. folgende Texte von Art&Language-Mitgliedern über Quines Thesen zur Ontologie: Baldwin-Notes 1969, S.28; Atkinson-Interpretation 1970, S.64; Atkinson-Point 1970, S.64; Atkinson/Baldwin-Responsiveness 1972, S.164 (Auseinandersetzung mit Quine-log. Standpunkt 1979, S.125ff.); Howard-Theories 1970, S.8; Howard-Relativity 1972, S.56f.

214 Quine-Ontolog.Rel. 1975, S.212ff.; Quine-Wurzeln 1976, S.62ff.; Quine-Wort 1980, S.66-74

215 Art&Language-Lecher System 2 1970

216 Art&Language-Lecher System 2 1970

217 Baldwin-Notes 1969, S.25: "P.F. Strawson's notion of an instantial concept descends in some ways from Aristotle's notion of a second substance ([Anm.:] This is the distinction between sortal (instantial) and 'Characterizing' universals ...'and hence also between the sortal or instantial tie and the characterizing tie...A sortal universal supplies a principle for distinguishing...individuals which it collects. It presupposes no antecedent principle, or methodof individuating the particulars it collects'.[Strawson-Individuals 1972, S.215])...The instantial doesn't get enough independence from the notion of an individual or object..."
Dieser Ansatz mit Strawson und der oben referierte Ansatz mit Quine waren nicht nur Teil damaliger philosophischer Kontroversen, sondern auch von Diskussionen in der Gruppe Art&Language (Zur Quine-Rezeption s. Anm. 213; Zur Strawson-Rezeption s. die Diskussion um Leibniz' Prinzip der Identität des Ununterscheidbaren, die von Strawson-Individuals 19072, S. 150-169 angeregt wurde, in: Baldwin-Notes 1969, S.25f. (s.o.); Baldwin-Note 1970, S. 34f. und Baldwin/Hurrell-Ingot 1972, S.120 sowie mit davon abweichender Meinung Atkinson-Point 1970, s.34,46ff.,59). Quine referiert nicht auf Einzeldinge, sondern auf Sinnesdaten, die sich in Reizmustern zu Bildern von Referenten bündeln lassen, während Peter Frederick Strawson die Referenz auf materielle Einzeldinge als unabdingbares Gegenstandsverständnis aufzeigt. Strawson weist dies am Beispiel zweier Personen nach, die dasselbe Objekt aus zwei verschiedenen Perspektiven betrachten und, obwohl sie verschiedene Sinnesdaten

empfangen, wissen, daß es sich um dasselbe Objekt handelt. Die beiden Personen wissen dies, weil sie sich in einem imaginären Raum mit Orientierungsachsen bewegen. In diesem Raum ordnen sie sich selbst ein - und ebenso die andere Person sowie den Standort des Objekts. Einzeldinge sind also Körper, die einen Platz im Raum besetzen, den gleichzeitig kein anderer Körper besetzen kann: "Wir operieren mit einem einzigen geschlossenen Raum-Zeit-System...Wir haben also das Konzept eines Systems von Elementen, von denen jedes sowohl räumlich als auch zeitlich zu jedem anderen in Beziehung gesetzt werden kann." (Strawson-Individuals 1972, S.38)

Bei Quine bestehen 'Gegenstände' aus Begriffen, die für Reizmuster stehen. Es sind unsere Begriffe und es ist unser Gebrauch von ihnen im Zusammenhang mit Sinnesdaten, der 'Gegenstände' als 'Gegenstände' für uns erkennbar macht. Raum- und Zeitkoordinaten haben nach Quine das Subjekt als Zentrum/Nullpunkt, das sie zur Lokalisierung verwendet (Quine-ontolog. Rel. 1975, S.210f.): Strawsons Argumentation für die Referenz auf Einzeldinge mittels nicht subjektgebundener Raum-Zeit-Achsen widerspricht Quine. Für Quine sind Sinnesreize, nicht Einzeldinge, sowohl die letzten, nicht weiter hinterfragbaren Referenten als auch die Ursache für "ontologische Relativität" wegen der Nicht-Klärbarkeit des Verhältnisses Gegenstandsbegriff-Reizmuster-Sinnesreize. Gegenstandsbegriffe unterscheidet Quine nicht von Mythen: "Doch hinsichtlich ihrer epistomologischen Fundierung unterscheiden sich physikalische Objekte und Homers Götter nur graduell und nicht prinzipiell. Beide Arten Entitäten kommen nur als kulturelle Setzungen in unser Denken. Der Mythos der physikalischen Objekte ist epistemologisch den meisten anderen darin überlegen, daß er sich darin wirksamer als andere Mythen erwiesen hat, dem Fluß der Erfahrungen eine handliche Struktur aufzuprägen." (Quine-log. Standpunkt 1979, S.49)

Ob via Quine oder via Strawson - in jedem Fall geht es um das Problem, daß die Gegenstandsauffassung nicht unproblematisch und es also alles andere als abwegig ist, wenn der Kunstdiskurs sich, um den Werkbegriff zu klären, mit solchen ontologischen Fragen auseinandersetzt. Entscheidend ist also weniger, ob sich die Gruppenmitglieder für Strawsons oder Quines Konzept der Gegenstandserfassung entscheiden, als die Erkenntnis, daß die Gegenstandserfassung keine unmittelbar gegebene ist, sondern eine diskutierbare Angelegenheit. Diskussion setzt Rationalisierung, den "zwanglose[n] Zwang des besseren Arguments" (Abschnitt 4., Anm.24), voraus.

Über die naturwissenschaftlichen Theorien von Niels Bohr kam bereits der dänische Künstler Asger Jorn 1962 in "Die Ordnung der Natur" (Jorn-Ordnung 1966) zum Problem der Gegenstandskonstitution in Zeichenprozessen: "Die Erfahrungslehre der klassischen Physik baute ihre Beweise auf der unmittelbaren Beobachtung auf. Dies ist heute nicht mehr möglich. Was man als Grundlage für seine Schlußfolgerungen benutzt, ist nicht mehr die sinnliche Wahrnehmung des Objekts selbst, sondern von Zeichen des Benehmens des Objekts, die auf Meßinstrumenten, photographischen Platten usw. abgelesen werden." (S.206; vgl. Art&Language, s. Anm.197) "...wir können getrost...behaupten, daß jede sinnliche Wahrnehmung überhaupt eine Wahrnehmung - nicht von Objekten ist, sondern von Zeichen, die die Anwesenheit solcher Objekte angeben. Niemand hat jemals ein Objekt gesehen...Man sieht lediglich Lichtwellen in Bewegung und die Brechungen dieser Bewegungen und nichts weiter. Dies aber halten wir für Objekte, weil wir immer die unmittelbare Verbindung dieser beiden Dinge miteinander erfahren haben." (S.207) "...Symbolisierung heißt, daß man das Vorhandensein des Objekts durch eine Vorstellung oder nur einen Begriff X ersetzen läßt. Der Unterschied zwischen V o r s t e l l u n g und

B e g r i f f besteht darin, daß für die Vorstellung ein eingebildetes Signal erforderlich ist. Dies stört lediglich den Begriff. Erst wenn jegliche Vorstellung von einem konkreten Objekt in Verbindung mit dem Begriff X eliminiert ist, ist man zur reinen Symbolik gelangt, dem reinen Begriff." (S.210) Jorn beschreibt mit der zum "reinen Begriff" fortschreitenden "Symbolisierung" das, was Quine 1960 als "semantischen Aufstieg" (Quine-Wort 1980, S.467-475; s. Anm.220) beschrieben hat.

Eine kunsthistorische Entwicklungslinie läßt sich ziehen, in der Künstler durch ihre naturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Verhältnis Gegenstand-Sinnesdaten-Begriff eine rezeptionsorientierte Anlage der Bildform und schließlich in konzeptuellen Werken sowohl den Werkinhalt als auch die Präsentationsform bestimmen. Der metasprachliche Inhalt wird von Konzeptuellen Künstlern nicht mehr auf der Bildfläche, sondern in konzeptuellen Modellkonstrukten präsentiert: Die - hier unvollständig, nur schlaglichtartig erhellbare - Linie beginnt mit Georges Seurats Fundierung des Pointillismus mit Erkenntnissen aus Chevreuils Farbentheorie und wird mit Jorns Begründung informeller, Gesichtsimaginationen provozierender Flekken-Malerei durch Erkenntnisse aus Bohrs metasprachlicher Erörterung fortgesetzt. Nach Jorn findet die Linie spätestens in den physikalische Experimente nachbauenden "Cybernetic Models" von Bainbridge/Hurrell ihre Fortsetzung: Die Theorie hat jetzt nicht mehr Legitimationsfunktion, sondern ist selbst Basis und Zweck der künstlerischen Arbeit. Die zeichentheoretische Diskussion über Wirklichkeitsauffassungen dient nicht mehr dem Ziel künstlerischer Visualisierung, sondern der Frage nach dem 'Gegenstand' der Kunst: Die Zeichentheorie ist nicht mehr Mittel, sondern Ziel. Die Mitglieder der Künstlergruppe Art&Language bringen die in Kunst- und Künstlertheorien etablierte Diskussion über die Wirklichkeitsauffassung und die Frage der Definition des Begriffes Kunst (einem Begriff, der sich nicht mehr auf materielle Kunstgegenstände beziehen muß) zusammen, indem sie beiden Fragen nachweisen, daß sie einen Diskurs auf zeichentheoretischer Ebene erfordern. Auf zeichentheoretischer Ebene sind Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Wirklichkeitsvorstellungen und Begriffsdefinitionen laufend neu in einem Diskurs mit alternativen Meinungen zu klären. Die Bedeutung des Begriffs Kunst wird zur Verständigungsfrage. Diese Verständigung hat nicht mehr das Ziel, ein Paradigma herauszufiltern, sondern eine Kritik der Kritik, die Widerrede gegen die Widerrede, im Dialog zu üben.

218 Art&Language-Lecher System 1 1970, o.P.

219 Gemeint ist hier 'das Fremde' in der Tradition der kritischen Negation durch 'das Andere', nicht die Person des "alien", die allerdings die Argumentationsfunktion des 'Anderen' übernimmt.

220 Quine zum "semantischen Aufstieg": "Wann sehen wir uns veranlaßt, indirekt vorzugehen und über Sätze zu sprechen, obwohl wir über die außersprachliche Wirklichkeit sprechen wollen? Wenn wir verallgemeinern wollen, und zwar in einer Dimension, die nicht durch Verallgemeinerung über die Gegenstände erfaßbar ist." (Quine-Philosophie 1973, S.19; vgl. Quine-Wort 1980, S.467-475; Lauener-Quine 1982, S.42,142f.)

221 Arte Inglese 1976, S.320, Abb.336,337; Art Anglais 1979, S.32; Art&Language, Eindhoven 1980, o.P., Abb.77,79f.,82f.; Art&Language, Toulon 1982, Abb.4a,b; Art&Language, Brüssel 1987, S.17,22, Anm.32

222 Zum Teil stammen sie aus der "Suprematistischen Erzählung von zwei Quadraten in in 6 Spielen", die 1922 erschien (Zwei Quadrate 1987, o.P.; Kunst in der Revolution 1972, o.P., Abb. 68-71).

223 Eco-Semiotik 1972, S.215-225

224 "Surfeit" war mit Surf." tatsächlich gemeint (s. Kuspit-Art&Language 1986, S.128)

225 Auf diese Rezeptionsmöglichkeit hat mich Michael Baldwin am 15.5.1987 hingewie-

sen. Viele Rezipienten haben die Silbe "Surf." zu "Surfing" erweitert.

226 Pierce-Phänomen 1983 über die Begriffe "Icon" und "Index": "Ein I k o n ist ein Zeichen, dessen zeichenkonstitutive Beschaffenheit eine Erstheit ist, das heißt, daß es unabhängig davon ist, ob es in einer existentiellen Beziehung zu seinem Objekt steht, das durchaus nicht existieren kann." (S.64)
"Ein I n d e x ist ein Zeichen, dessen zeichenkonstitutive Beschaffenheit in einer Zweitheit oder einer existentiellen Relation zu seinem Objekt liegt. Ein Index erfordert deshalb, daß sein Objekt und er selbst individuelle Existenz besitzen müssen...So ist ein Foto ein Index, weil die physikalische Wirkung des Lichts beim Belichten eine existentielle eins-zu-eins-Korrespondenz zwischen den Teilen des Fotos und den Teilen des Objekts herstellt, und genau dies ist es, was an Fotografien oft am meisten geschätzt wird. Doch darüberhinaus liefert ein Foto ein I k o n des Objekts, indem genau die Relation der Teile es zu einem Bild des Objekts macht." (S.65)

227 Art&Language, Eindhoven 1980, o.P., Abb.75; Vorlage in: Kämpfer-Keil 1985, S.2

228 Der Begriff "problematic" in: Althusser-Marx 1968, S.32; übernommen von Art&Language in: Art&Language-the Handbook 1973, S.68, Nr.282; vgl. S.8, Nr.283-289; Burn/Ramsden-Device 1972, S.2

229 El Lissitzky in: "Typographische Tatsachen", 1925, zit. nach: Kunst in der Revolution 1972, o.P. (zur Mappe s. Anm.222)

230 Abb. in: Kunst in der Revolution 1972, o.P., Abb.70

231 Als Vorlage für "Dialectical Materialism" dienten neben den bereits erwähnten Arbeiten von Lissitzky (s. Anm. 222,229) auch folgende Werke russischer Konstruktivisten:
-"Dialectical Materialism: El Lissitsky 014", 1974/75 (Art &Language, Toulon 1982, S.99, Abb.4a), nach Alexander Rodschenko, Cover für "Lef" No.4/1923 (Spencer-Pioneers 1982, S.135);
-"Dialectical Materialism: Ernie Wise 002", 1975 (Art&Language, Eindhoven 1980, o.P., Abb.81), nach Nathan Altman - Entwurf für eine Briefmarke, Aquarell, 1922 (Kunst in der Revolution 1972, o.P., Abb.58).

232 s. Abschnitt 2.4.2.

233 Ein-eindeutig heißt hier: Einem Referenten, hier einem Textteil, entspricht genau ein Index. Vgl. zu Problemen der ein-eindeutigen Übersetzung das in Oxford mehrfach verwendete "Proceedings, Part a", 1974, in: Arte Inglese 1976, S.320, Abb.337; Art&Language, Toulon 1982, S.98, Abb. 4b; im Oxforder Kontext in Art&Language, Eindhoven 1980, o.P., Abb.79; Art&Language, Brüssel 1987, S.17

234 Atkinson-Interpretation 1970, S.64: "Analogy is defined as a ground of comparison in terms of a function without the complete resemblance of structure. Homology is defined as a correspondence in type of structure and in origin but not necessarily of function."

235 Zu "selbstreferentiellen Systemen" s. die Luhmann-Zitate in Anm.95 zu Abschnitt 1. und in Anm.102 zu Abschnitt 2.
Zu "Kommunikationsmedien" s. ebenfalls Anm.102 zu Abschnitt 2. und: "Kommunikationsmedien sind besondere Errungenschaften der gesellschaftlichen Evolution für hochgradig spezifizierte Problemsituationen." (Luhmann-Kunst 1976, S.85)
Zum "Kommunikationsmedium Kunst": "Die Ausdifferenzierung eines Sozialsystems für Kunst erfolgt... als Ausdifferenzierung der D i f f e r e n z von Profis und Publikum." (Luhmann-Kunstwerk 1984, S.58)
Zur "Differenzierung" s. Luhmann-Kunst 1976: "Ferner wird man annehmen dürfen, daß eine binäre Schematisierung des Arbeitsganges ('so oder nicht so') das Entstehen typisierter Komplexe und schließlich abstrakter Kompositionsregeln begünstigt, weil man mit deren Hilfe am effizientesten andere Möglichkeiten ausscheiden und zum

Zuge kommen kann."(S.73)
"Jeder Pinselstrich, jede Wortwahl erfordert eine Entscheidung, wenn natürlich auch mit gewissen Optionen ganze Ketten von Folgeentscheidungen klar sein und rasch vollzogen werden können. Es muß deshalb Gesichtspunkte des Bejahens oder Verneinens von Möglichkeiten geben, die zu dem entstehenden Werk eine Beziehung des Passens oder Nichtpassens herstellen, also im Hinblick auf den Stand der Arbeit zur Entscheidung befähigen (Anm.: Dies gebührend herausgestellt, ist es gleichwohl wenig nützlich zu behaupten, das Kunstwerk selbst sei die Regel seiner Herstellung oder gar die Regel seiner Beurteilung.) Diese Erfordernis hat eine gewisse Autonomie, die sich aus der Unerläßlichkeit des Details ergibt; es läßt sich jedenfalls nicht durch eine Art gesellschaftspolitisches Bewußtsein ersetzen oder überspringen." (S.72f.) "Dialectical Materialism" stellt in der Oxforder Version zwischen "gesellschaftspolitische[m] Bewußtsein" und dieser "gewisse[n] Autonomie" eine Spannung her. Der Eigensinn der ästhetischen Zeichenform wird zugleich hervorgehoben wie mit politischen semantischen Feldern konfrontiert: Zeichenform und politische Zeichenbedeutung durchkreuzen sich einige Male in denselben Zeichen. Die politisch-semantische Seite wird zur Dynamisierung des Ästhetisch-Autonomen eingesetzt - und umgekehrt. Semantische Systeme durchdringen formale Systeme und umgekehrt. Diese Interprenetration dynamisiert beide Systeme - sie erscheinen nicht abgeschlossen und tot, sondern entwicklungsfähig.

236 Arte Inglese 1976, S.358f. (Wandtext der Installation)

237 Arte Inglese 1976, S.358f. (Wandtext der Installation)

238 "Proceedings, Part a", 1974 (s. Anm.233), Teil der Oxforder Installation.

239 Rushton/Wood-Politics 1978, S.37. Die englischen Mitarbeiter bei Art&Language David Rushton und Paul Wood haben diesen provozierenden Satz auf einem "School Poster" 1976 drucken lassen. Diese "Support School Poster" (Abb. in: Rushton/Wood-Politics 1978, S.2,37,47,53; Batchelor etc.-Noises Within 1979, S.42,105; Art&Language, Eindhoven 1980, Abb.86; Art&Language, Brüssel 1987, S.16,22,Anm.31) wurden 1975/76 in 'Polytechnics' (s. Anm.38 zu Abschnitt 3.) verteilt. Der Rezipient wird mit einem Entweder-Oder konfrontiert: Entweder er bleibt passiv, obwohl ihm die Folgen der Passivität - eine freiwillige Unmündigkeit - knapp und drastisch in Slogans vor Augen geführt werden, oder er wird aktiv. "Support School" ist in hohen Großbuchstaben über die ganze Plakatbreite geschrieben. Dieser Slogan ist zweifach konnotierbar: Als Unterstützung - "Support" - der bestehenden Struktur der Institution "School", oder als Unterstützung ihrer Aufgabe, selbständige Lernprozesse einzuüben. Der Apell, sich dieser Entscheidung zwischen passiver Anpassung und aktiven Lerprozessen zu stellen, steht in Kontrast zu der semantischen Offenheit der Plakate "Dialectical Materialism: El Lissitsky" und "Proceedings 0012: Childs Play". Jeder appellative Charakter wird dort vermieden und eine Rezeptionshaltung nahegelegt, die ü b e r Zeichenfunktionen reflektiert. In den Plakaten von Rushton/Wood dagegen werden vorcodierte mitteilende Zeichenfunktionen verwendet, ohne die der Appell zum Bekenntnis für eine von zwei Alternativen nicht erkennbar wäre. Die unterschiedliche Form der Zeichenverwendung kann als Unterschied der intendierten und impliziten Rezeption zwischen
- der Provokation zu einem 'Diskurs' über "Gegendiskurse" und "Gegenbewegungen" bei den "Dialectical Materialism"-Plakaten, und
- der Provokation zur Entscheidung für "Gegenbewegungen" und "Gegendiskurse" bei den "School Posters" dargestellt werden.
Beide Möglichkeiten können sich gegenseitig ergänzen.
"Gegendiskurse" korrigieren die Einseitigkeit etablierter "Expertenkulturen", die ohne Rücksicht auf Betroffene außerhalb der "Expertenkultur" sich für den Erhalt und

Ausbau ihrer institutionellen Rahmenbedingungen einsetzen (Habermas-Moderne 1985, S.344,353, 361f.). "Gegenbewegungen" können auf den Umweg über den objektivierenden, von Eigeninteressen absehenden Diskurs verzichten. In "Gegenbewegungen" äußern sich Betroffene und Sympathisanten unmittelbar durch politische Aktion (Habermas-Handeln 1982, Bd.2, S.585; Habermas-Unübersichtlichkeit 1985, S.159f.). Art&Language reflektieren Politik nicht nur auf Diskurs-, sondern auch auf der Handlungsebene. Die "School Posters" sind ein Versuch, durch appellative Plakate Handlungsbedarf bei englischen Kunststudenten zu wecken, nachdem deren Erkenntnisinteresse an "Gegendiskursen" zrückging - infolge der in Anm.38 zu Abschnitt 3. beschriebenen Entwicklung des theoretischen Unterrichts ("art history and complementary studies") der an 'Polytechnics' angeschlossenen Kunstakademien.

240 Art&Language-Fashion 1978, S.23: "We are nothing unless we are trying to change ourselves as parts of the world. The left-wing art-world is staffed by (inept) adepts at using their power to change (or seem to change) bits of the world in order to prevent other bits (themselves) from being changed. These are the ruling class and its agents."

241 Habermas-Projekt 1981, S.460f.: "Gewiß, die künstlerische Produktion muß semantisch verkümmern, wenn sie nicht als spezialisierte Bearbeitung von eigensinnigen Problemen, als Angelegenheit der Experten ohne Rücksicht auf exoterische Bedürfnisse betrieben wird. Dabei lassen sich alle (auch der Kritiker als der fachlich geschulte Rezipient) darauf ein, daß die bearbeiteten Probleme unter genau einem abstrakten Geltungsaspekt aussortiert werden. Diese scharfe Abgrenzung, diese Konzentration ausschließlich auf eine Dimension bricht aber zusammen, sobald die ästhetische Erfahrung in eine individuelle Lebensgeschichte eingeholt oder einer kollektiven Lebensform inkorporiert wird. Die Rezeption durch den Laien, oder vielmehr durch den Experten des Alltags, gewinnt eine a n d e r e R i c h t u n g als die des professionellen, auf die kunstinterne Entwicklung blickenden Kritikers...Die ästhetische Erfahrung erneuert dann nicht nur die Interpretationen der Bedürfnisse, in deren Licht wir die Welt wahrnehmen; sie greift gleichzeitig in die kognitiven Deutungen und die normativen Erwartungen ein und verändert die Art, wie alle diese Momente auf einander v e r w e i s e n ."

242 s. Abschnitt 3., Anm.19

243 Pilkington-Opinions 1975, S.57

244 Philip Pilkington, Brief 19.6.1987

245 Pilkington-Opinions 1975, S.53

246 Art&Language, Oxford 1975, S.41 (Im Katalog, der parallel zur Installation vom Museum of Modern Art in Oxford publiziert wurde, sind Texte der englischen Art&Language-Mitglieder enthalten, in denen der größte Teil der hier erörterten theoretischen Basis erläutert wird.)

247 Bußmann-Lexikon 1983 zur Anapher: "Sprachliche Einheiten, die sich nicht unmittelbar auf Sachverhalte der Wirklichkeit beziehen, sondern auf Elemente des vorausgegangenen Kontextes, die so durch verknappte Wiederaufnahme von etwas zuvor Erwähntem Textbezug herstellen. Sie sind daher sowohl textkonstituierend als auch textstiftend." (S.32) Zur Katapher: "Von K. Bühler in Analogie zur Anapher geprägter Terminus, der syntaktische Elemente bezeichnet, die innerhalb von Äußerungskontexten auf unmittelbar folgende Information vorausweisen." (S.232)

248 Nach Art&Language-Proceedings III 1974, o.P. besitzt eine Markov-Kette folgende "Baumstruktur" (Chomsky-ATS 1972, S.24):


```
      p
    / / \ \
   q  r  s  t
```

where p is the utterance/sentence. Now the conversational implicature (of sorts) from p to q, r, s, t is in some ways seen as inherent in p or at least as p occurs in the potential conversation..." Nach diesem Muster läßt sich "p" die "semantische Information" über die Wahrscheinlichkeit von - in diesem Fall - vier folgenden Elementen entnehmen. Mit jedem ausschließbaren, weil mit "p" nicht konjugierbaren Element aus der Menge " q,r,s,t " steigt die Wahrscheinlichkeit um ein 1/4 beziehungsweise 25% (Bar-Hillel/Carnap-Information 1952), daß eines der nicht ausgeschlossenen Elemente folgt. Dieses formallogische Verfahren ist von Markov für statistische Voraussagen linguistischer Phänomene angewendet worden (Bußmann-Lexikon 1983, S.310). Wie das Zitat von Baldwin/Pilkington zeigt, diskutieren auch die Art&Language-Mitglieder die Markov-Kette an Hand linguistischer Referenten: 'Äußerungen' und 'Sätze' ("utterance/sentence"). In dieser linguistischen Anwendung müßte die Markov-Kette als Modell menschlicher Informationsverarbeitung tauglich sein. Bei wenigen Verknüpfungen ist jedoch bereits bei der additiven, jede Möglichkeit bei jeder Entscheidung neu erwägenden Vorgehensweise, die eine Markovkette erfordert, eine Informationskapazität erforderlich, die die kognitive menschliche Leistungsfähigkeit übersteigt. Menschliche Informationsverarbeitung geschieht durch "mentale Pläne", die Komplexes auf Einfaches reduzieren, nicht durch Stück-für-Stück-Addition. (Bush/Mosteller-Models 1955, S.56,58,73-78; Galanter/Miller/Pribram-Pläne 1973, S.55; Slobin-Psycholinguistik 1974, S.7ff.,23f.,66).

249 Art&Language, Oxford 1975, S.28

250 Art&Language, Oxford 1975, S.41

251 Art&Language, Oxford 1975, S.42

252 Atkinson/Lemaster/Pilkington-Work 1974, S.44f.

253 Baldwin-Contemporanea 1973, S.103, Nr.6

254 Baldwin-Contemporanea 1973, S.103, 6.; Art&Language-Handbook 1974, S.7-14, 53

255 Baldwin-Contemporanea 1973, S.103, 6. Zum Begriff "concatenation" s. außerdem Abschnitt 3., Anm.19.

256 Nach Michael Baldwin bezeichnet "mesomerism" einen Zustand, in dem zwei verschiedene Flüssigkeiten sich miteinander vermengen, sich aber nicht zu einer neuen chemischen Einheit verbinden. Duden-Fremdwörterbuch 1982, S.486 über "Mesomerie": "Erscheinung, daß die in einem organischen Molekül vorliegenden Bindungsverhältnisse nicht durch eine einzige Strukturformel dargestellt werden können, da sie sich aus der Überlagerung mehrerer durch die Elektronenanordnung unterschiedener Grenzzustände ergeben (Chem.)."

8 Literatur

Aufgeführt ist nur die in Anmerkungen verwendete Literatur. Die in den Anmerkungen verwendeten Kürzel werden hier wiederholt. Die Kürzel sind unterstrichen. Titel eines Autors sind in chronologischer Reihenfolge geordnet.

Abstract Painting 1983 Kat. Aust. Lane, R.R./Larsen, S.C.-Abstract Painting and Sculpture in America 1927-1944, Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh 1983

Actes Congrès à Prague 1936 Actes du huitième Congrès International de Philosophie à Prague, 2-7 septembre 1934, Prague 1936

Adorno-Thesen 1978 Adorno, T.W.-Thesen zur Kunstsoziologie, in: s. Bürger-Seminar 1978, S. 204-211

Adorno-Vermittlung 1978 Adorno, T.W.-Vermittlung, in: s. Bürger-Seminar 1978, S. 163-190

Albrecht-Institution 1978 Albrecht, M.C.-Kunst als Institution, in: s. Bürger-Seminar 1978, S. 289-358; ursprünglich auf englisch in: American Sociological Review 33, 1968, S. 383-397

Alloway-Interfaces 1968 Alloway, L.-Interfaces and Options, in: Arts Magazine, September-October 1968, S.25-29

Alloway-Anthropology 1971 Alloway, L.- Anthropology and Art Criticism, in: Arts Magazine, February 1971, S. 22f.

Alloway-Network 1972 Alloway, L.-Network: The Art World described as a System, in: Artforum, December 1972, S. 28-32

Alloway-Forms 1975 Alloway, L.- Serial Forms, in: s. Alloway-Topics 1975, S. 92-95; ursprünglich in: s. American Sculpture 1967, S. 14f.

Alloway-LeWitt 1975 Alloway, L.-LeWitt: Modules, Walls, Books, in: Artforum, April 1975, S. 38-44

Alloway-Sublime 1975 Alloway, L.-The American Sublime, in: s. Alloway-Topics 1975, S. 31-41; ursprünglich in: Living Arts, 2/1963, S. 11-22

Alloway-Topics 1975 Alloway, L.-Topics in American Art since 1945, New York 1975

Alloway/Coplans-Rubin 1974 Alloway, L./Coplans, J.-Talking with William Rubin..., in: Artforum, October 1974, S.51-57

Althaus-Attitüden 1973 Althaus, P.F.-Wenn Attitüden Form werden (1969), in: s. Querschnitt 1973, o.P.

Althusser-Marx 1968 Althusser, L.-Für Marx, Frankfurt a.M. 1968 (französisches Original: Paris 1965)

American Painters 1965 Kat. Ausst. Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge 1965

American Poster 1975 Kat. Ausst. Images of an Era: the American Poster 1945-75, National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institute, Washington D.C. 1975

American Sculpture 1967 Kat. Ausst. Tuchmann, M.-American Sculpture of the 60s, Los Angeles County Museum, Los Angeles 1967

Americans 1963 Kat. Ausst. Americans 1963, Museum of Modern Art, New York 1963

Anderson/Gillen-Blicke 1985 Anderson, S./Gillen, E.-Tiefe Blicke, Köln 1985

André, New York 1970 Kat. Ausst. Waldmann, D.-Carl André, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1970

André, London 1978 Kat. Ausst. Carl André, Whitechapel Art Gallery, London 1978

Anti-Catalog 1977 The Catalog Committee of Artists Meeting for Cultural Change-an anti-catalog, New York 1977

Archiv Sohm 1986 Kat. Ausst. Kellein, T. - "Die Fröhliche Wissenschaft", Das Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart 1986

Armstrong-Malerei 1982 Kat. Ausst. Armstrong, T.-Amerikanische Malerei 1930-1980, Haus der Kunst, München 1982

Arnheim-Gestalt 1943 Arnheim, R.-Gestalt and Art, in: Journal of Aesthetics and Art

Criticism, Vol.2/No.8, Autumn 1943, S.71-75

Arnheim-Art 1957 Arnheim, R.-Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye, Berkeley/Los Angeles 1957

Arnheim - Theory 1959 Arnheim,R.-Information Theory: an Introductory Note, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.17/ No.4, Juni 1959, S.501-503

Arnheim-Bild 1966 Arnheim,R.- Image and Thought, in: s. Kepes-Sign 1966, S.62-77

Arnheim-Gestalt 1966 Arnheim,R.-The Gestalt Theory of Expression, in: s.Arnheim-Psychology 1966, S.51-73; usprünglich in: Psychological Review, No.56/No.3, Mai 1949, S.156-171

Arnheim-Psychology 1966 Arnheim,R.-Towards a Psychology of Art: Collected Essays, London 1966

Arnheim-Proportion 1969 Arnheim,R.-Über die Proportion, in: s. Kepes-Modul 1969, S.218-230, ursprünglich auf englisch in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, XIV:1, 1955, S.44-57

Arnheim-Kunst 1978 Arnheim,R.-Kunst und Sehen, Berlin 1965/[2]1978

Arnheim-Entropie 1979 Arnheim,R.-Entropie und Kunst: Ein Versuch über Unordnung und Ordnung, Köln 1979 (englisches Original: Berkeley/Los Angeles/London 1971)

Arnheim-Essays 1986 Arnheim,R.-New Essays on the Psychology of Art, Berkeley/Los Angeles/London 1986

Arnheim-Fechner 1986 Arnheim,R.-The Other Gustav Theodor Fechner, in: s.Arnheim-Essays 1986, S.39-49; ursprünglich in: s. Koch/Leary-Century 1983, S.39-49

Arnheim-Style 1986 Arnheim,R.-Style as a Gestalt Problem, in: s. Arnheim-Essays 1986, S.261-273; ursprünglich in: Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.39/Spring 1981

Arnheim-Wertheimer 1986 Arnheim,R.-Max Wertheimer and Gestalt Psychology, überarbeitet in: s. Arnheim-Essays 1986, S.31-38; ursprünglich in: Salmagundi, Herbst 1969, S.97-103; neu in: s. Boyers-Legacy 1972

Art 1974 Kat. Ausst. Compton, M.-Art as Thought Process, British Arts Council 1974

Art Anglais 1979 Kat. Ausst. Un Certain Art Anglais, Selection d' artistes britanniques, Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris 1979

Art Conceptuel 1989 Kat. Ausst. l'art conceptuel: une perspective, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1989/90

Art Conceptuel I 1988 Kat. Ausst. Art Conceptuel, Part I, capc Musée d'art contemporain/ Entrepot Lainé, Bordeaux 1988

Art and its Double 1987 Kat. Ausst. Art and its Double: A New York Perspective, Sala de Especiones de la Fundacion Caja de Pensiones, Madrid 1987

Art&Language-Catalogue 1969 Atkinson,T./Bainbridge,D./Baldwin,M./Hurell,H.-Catalogue Raisonné November 1965-February 1969, Art&Language Press, Warwickshire/ Galerie Bischofberger, Zürich 1969

Art&Language-Lecher System 1/2 1970 Atkinson,T./Bainbridge,D./ Baldwin,M./Hurell,H.-Lecher System,
1 (Langfassung), in: s. Idea Structures 1970, o.P.; neu in: s. Art&Language, Eindhoven 1980, S. 24-43, 290-300
2 (Kurzfassung), in: Studio International, July/August 1970; neu mit deutscher Übersetzung in: s. Maenz/Vries-Art&Language 1972, S. 124-133

Art&Language-Status&Priority1970 Atkinson,T/Bainbridge,D./Baldwin,M/Hurrell,H.- Status & Priority, in: Studio International, January 1970, S. 28-31

Art&Language-Concerning 1973 Art&Language-Concerning the article 'The Dematerialization of Art' (Brief an Lucy Lippard vom 23.3. 1968), in: s. Lippard-Dematerialization 1973, S. 44f.

Art&Language-the Handbook 1973 Burn,I./Corris,M./Heller,P./ Menard,A./Ramsden,M./ Smith,T.-Blurting in A&L... (the Handbook)..., Art&Language Press, New York/Halifax 1973

Art&Language-Handbook 1974 Atkinson,T./Baldwin,M./Pilkington,P.- Handbook(s) to Going-On, Titel für: Art-Language, Vol.2/No.4, June 1974

Art&Language-Proceedings I-IV 1974 Kat. Ausst. Art&Language-Proceedings I-IV, Kunstmuseum Luzern 1974

Art&Language-Textbook 1974 Burn,I.Ramsden,M./Smith,T.-Draft for an Anti-Textbook, Titel für Art-Language, Vol.3/No. 1, September 1974

Art&Language. Oxford 1975 Kat. Ausst. Art&Language 1966-1975, Museum of Modern Art, Oxford 1975

Art&Language. Australien 1976 Burn,I./Ramsden,M./Smith,T.-Australia 1975, Art&Language Press, Banbury/New York/Sydney 1976

Art&Language-Intellectual 1976 Art&Language-The Intellectual Life of the Ruling Class gets its Apotheosis in a World of Doris Days, o.O., o.J. (Zur Verteilung auf der Biennale Venedig 1976)

Art&Language-Lumpenness 1976 Baldwin,M./Harrison,C./Pilkington,P.-The Timeless Lumpenness of a Radical Cultural Life, in: Art-Language Vol.3/No. 3, June 1976

Art&Language-Fashion 1978 Art&Language-On the Recent Fashion for Caring, in: Art Monthly No.20/1978, S.22f.

Art&Language. Eindhoven 1980 Kat. Ausst. Art&Language, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven 1980

Art&Language. Toulon 1982 Kat. Ausst. Art&Language, Musée de Toulon 1982

Art&Language-Blue Poles 1985 Baldwin,M./Harrison,C./Ramsden,M.-Blue Poles, in: Art-Language, Vol.5/No.3, March 1985, S.1-88

Art&Language. London 1986 Kat. Ausst. Art&Language-Confessions: Incidents in a Museum, Lisson Gallery, London 1986

Art&Language. Brüssel 1987 Kat.Ausst. Art&Language: Les Peintures, Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1987

Art&Language-Ralph 1987 Art&Language-Ralph the Situationist, in: Artscribe, No.66, Nov.-Dec.1987, S.59-62

Art&Language. London 1988 Kat. Ausst. Art&Language-Hostages, Lisson Gallery, London 1988

Art in the Mind 1970 Kat.Ausst. Spear, A. T. - Art in the Mind, Allen Art Museum, Oberlin College, Oberlin/Ohio 1970

Arte Concettuale 1971 Kat. Ausst. Arte Concettuale, Galerie Daniel Templon, Mailand 1971

Arte Inglese 1976 Kat. Ausst. Alternative Developments/Sviluppi Alternative, Arte Inglese Oggi 1960-1976, Palazzo Reale, Mailand 1976, Bd. 2

Arte Povera 1971 Kat. Ausst. Arte Povera, 13 italienische Künstler, Kunstverein München 1971

Arte Povera/Antiform 1982 Kat. Ausst. Arte Povera, Antiform: sculptures 1966-69, capc Centre d'Arts Plastiques Contemporains de Bordeaux, Entrepot Lainé, Bordeaux 1982

Ashton-Coincidence 1969 Ashton,D.-A Planned Coincidence, in: Art in America, September-October 1969, S.36-47

Ashton-Kosuth 1970 Asthon,D., Kosuth: the Facts, in: Studio International, February 1970, Vol. 179, No. 919, S. 44

Ashton-New York 1970 Ashton,D.-New York Commentary, in: Studio International, November 1970 ,Vol.180, N0.927, S. 200ff.

Ashton-Cobra 1978 Ashton,D.-Cobra in Context, in: Arts Magazine, February 1978, S.106-109

Assel-Sonderbund 1985 Assel,J.-Der Sonderbund: Auszug aus F.H. Ehmckes Lebenserinnerungen, in: Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde, Neuss 1985, S.5-25

Assel/Jäger-Hoehme 1990 Assel,J./Jäger,G.-Gerhard Hoehmes "Engführung": 'Hommage

à Paul Celan', in: s. Hoehme, Neuss 1990, S.9-24
Atkinson-Introduction 1969 Atkinson,T.-Introduction, in: Art-Language, Vol.1/No.1, May 1969, S. 1-10; neu mit französischer Übersetzung in: s. Art&Language, Toulon 1982, S.44-66; s. Schlatter-Art 1990, S.387-409
Atkinson-Interpretation 1970 Atkinson,T.-Concerning Interpretation of the Bainbridge/ Hurrell Models, in: Art-Language, Vol.1/ No.2, February 1970, S. 61-71
Atkinson-Point 1970 Atkinson,T.-From an Art&Language Point of View, in: Art-Language, Vol.1/No.2, February 1970, S.25-71; teilweise neu mit deutscher Übersetzung in: s. Maenz/ Vries-Art&Language 1972, S.138-171,186-197
Atkinson/Baldwin-Air 1967 Atkinson,T./Baldwin,M.-Air-Conditioning Show/Air Show/Frameworks 1966-67, Edition 200, signiert und numeriert, neu mit deutscher Übersetzung, in: s. Maenz/Vries-Art& Language 1972, S. 18-47; neu mit französischer Übersetzung in: s. Art&Language, Toulon 1982, S.1-43; s. Schlatter-Art 1990, S.342-385
Atkinson/Baldwin-Declaration 1967 Atkinson,T./Baldwin,M.-Declaration Propositions 1967, Edition 50, signiert und numeriert
Atkinson/Baldwin-Hot Cold 1967 Atkinson,T./Baldwin,M.-Hot Cold 1967, Edition 200, signiert und numeriert; neu in: Aspen Magazine, No.8, Fall-Winter 1969
Atkinson/Baldwin- Art-Teaching 1971 Atkinson,T./Baldwin,M.-Art-Teaching, in: Art-Language Vol.1/No.4, November 1971, S. 25-50
Atkinson/Baldwin-Legibus 1971 Atkinson,T./Baldwin,M.-De Legibus Naturae, in: Studio International Vol. 181, May 1971, S. 266-232; neu mit deutscher Übersetzung in: s. Maenz/ Vries-Art&Language 1972, S. 240-279
Atkinson/Baldwin-Paradigm 1972 Atkinson,T./Baldwin,M.-The Material-Object-Paradigm, in: Art-Language, Vol.2/No.1, February 1972, S. 51-55; neu mit deutscher Übersetzung in: s. Maenz/Vries-Art& Language 1972, S. 226-239
Atkinson/Baldwin-Reiteration 1972 Atkinson,T./Baldwin,M.-A Reiteration of an Old Art-Language View, in: s. Europa 1972, o.P.
Atkinson/Baldwin-Responsiveness 1972 Atkinson,T./Baldwin,M.-Some Post-War American Work and Art-Language Ideological Responsiveness, in: Studio International, April 1972, Vol. 183, No. 943, S. 164-167
Atkinson/Lemaster/Pilkington-Work 1974 Atkinson,T./Lemaster,L./ Pilkington,P.-Community Work, in: Art-Language, Vol.3/No.2, May 1975, S. 44f.
Attitudes 1969 Kat. Ausst. Szeemann,H.-When Attitudes become Form/Wenn Attitüden Form werden, Kunsthalle Bern 1969
Attitudes '60 '80, 1982 Kat. Ausst. Wilde, E. de-'60 '80: Attitudes/Concepts/Images, Stedelijk und van Gennep Museum, Amsterdam 1982
Avant-Garde 1971 Kat. Ausst. The British Avant-Garde, The New York Cultural Center, New York 1971
Ayer-Sprache 1972 Ayer, J.A.-Sprache, Wahrheit und Logik, Stuttgart 1972 (englisches Original: London 1936)
Bainbridge-M1/1.2. 1969 Bainbridge,D.-M 1, zweiteilig, in: Art-Language, Vol.1/No.1, May 1969, Teil 1: S.19-22; Teil 2: S. 30f.; neu mit deutscher Übersetzung in: s. Maenz/Vries-Art&Language 1972, Teil 1: S. 48-58; Teil 2: S. 70-73
Baldwin-Notes 1969 Baldwin,M.-Notes on M 1, in: Art-Language, Vol.1/No.1, May 1969, S. 23-30; neu mit deutscher Übersetzung in: s. Maenz/Vries-Art&Language 1972, S. 58-69
Baldwin-Note 1970 Baldwin,M.-General Note, in: Art-Language, Vol.1/No.3, June 1970, S.30-35, neu mit deutscher Übersetzung in: s. Maenz/Vries-Art&Language 1972, S.172-185
Baldwin-Contemporanea 1973 Baldwin,M.-o.T., in: s. Contemporanea 1973, S. 101ff.
Baldwin-Remarks 1980 Baldwin,M.-Remarks on Air-Conditioning, in: s. Art&Language, Eindhoven 1980, S.15f.; ursprünglich in: Arts Magazine, December 1966/January 1967
Baldwin/Harrison-Abstract Art 1976 Baldwin,M./Harrison,C.-Abstract Art, in: Art-Language, Vol.3/No.3, June 1976, S. 53-65 (Teil von: s. Art&Language-Lumpenness 1976)
Baldwin/Hurrell-Ingot 1972 Baldwin,M./Hurrell,H.-Handbook to Ingot, neu mit deutscher Übersetzung in: s. Maenz/Vries-Art&Language 1972, S.108-123; ursprüngliche Broschür: New York Cultural Center, New York/Art&Language Press 1971
Baldwin/Pilkington-Hobbes 1975 Baldwin,M./Pilkington,P.-For Thomas Hobbes, in: The Fox, No.1, 1975, S. 8-17
Baldwin/Ramsden-Opie 1985 Baldwin,M./Ramsden,M.-Julian Opie's Sculpture, in: s. Opie, London 1985, S.7-11
Bar-Hillel-Pragmatics 1971 Bar-Hillel,Y.(Hrsg.)-Pragmatics of Natural Languages, Dordrecht 1971, S.145-149
Barry, Luzern 1974 Kat. Ausst. Amman, J.C./Müller,A.-Robert Barry, Kunstmuseum Luzern 1974
Barthes-Twombly 1979 Barthes,R.-Cy Twombly, Berlin 1979 (französisches Original: Mailand 1979)
Barthes-Kritik 1983 Barthes,R.-Kritik und Wahrheit, Frankfurt a.M. [3]1983 (französisches Original: Paris 1966)
Batchelor-Art 1990 Batchelor,D.-Abstract Art Refuses, in: Artscribe No.79/January-February 1990, S.62-67
Batchelor etc.-Noises Within 1979 Batchelor,D./Fyles,M./Lawton,S./Robinson,A./ Rushton,D./Wood,P.-The Noises Within Echo..., Edinburgh 1979
Batchelor/Wood-Realism 1987 Batchelor,D./Wood,P.-Realism: Art& Language, in: Artscribe, No.65/1987, S.60-64
Battcock-Marcuse 1969 Battcock,G.-Marcuse and Anti-Art, part I, in: Arts Magazine, Summer 1969; part II, in: Arts Magazine, November 1969, S.20-22
Battcock-Minimal Art 1969 Battcock,G.(Hrsg.)- Minimal Art: A Critical Anthology, London[2] 1969
Battcock-Exhibition 1970 Battcock,G.-Informative Exhibition at the Museum of Modern Art, in: Arts Magazine, Summer 1970, S. 24-27
Battcock-New York 1970 Battcock,G.-New York, in: Art&Artists, Vol. 5, September 1970, S. 58f.
Battcock-Idea Art 1973 Battcock,G.-Idea Art, New York 1973
Battcock-Art 1977 Battcock,G.-Art Exhibitions and the Negation of Art, in: s. Battcock-Notes 1977, S. 8-17
Battcock-Notes 1977 Battcock,G.-Why Art? Casual Notes on the Aesthetics of the Immidiate Past, New York 1977
Baudrillard-Cristal 1983 Bellavance,G.-Le cristal se venge (Interview mit J. Baudrillard), in: Parachute 31, juin/juillet/aout 1983, S. 26-33
Baudson-Art-Language 1987 Baudson,M.-Art-Language: incidents au musée, in: L'Art Press 1987, S.10-15
Bauerle-LeWitt 1984 Bauerle,D.-Das Kunstwerk des Monats: Sol LeWitt, Objekt, Ulmer Museum, 1984
Baumgärtel-Kritik 1974 Baumgärtel,G.-Denk-Kunst und Bildnerisches Denken: Kritik der Concept Art, in: Kunstforum Bd.12, Dezember 1974-Januar 1975, S.88-110; ursprünglich in: Relationen 1, Mai 1973
Beaucamp-Abschied 1988 Beaucamp.E.-Abschied von der Moderne? Die zeitgenössische Kunst in der Debatte, in: s. Beaucamp-Kunst, S.205-208; ursprünglich in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton, 5.1.1977 (Originaltitel: Ende der Avantgarde-was nun? Zur Situation der bildenden Kunst)
Beaucamp-Kunst 1988 Beaucamp,E.-Die befragte Kunst, München 1988
Beardsley-Earthworks 1989 Beardsley,J.-Beyond Earthworks, New York [2]1989
Becker-City 1991 Becker,J.-Corporate City, in: Kunstforum, Bd.111, Januar-Februar

1991, S.312-315
Becker/Vostell-Happenings 1965 Becker,J./Vostell,W.-Happenings..., Reinbek bei Hamburg 1965
Beckley-Lumpenheadache 1976 Beckley,P.-The Lumpen-Headache, in: The Fox, No.3, 1976, S. 1-37
Bell-Gesellschaft 1975 Bell,D.-Die nachindustrielle Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1975 (Englisches Original: New York 1973)
Bense-Aesthetica 1966 Bense,M.-Aesthetica, Baden-Baden 1966
Bense-Einführung 1969 Bense,M.-Einführung in die informationstheoretische Ästhetik: Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie, Hamburg 1969
Benthall-Extracts 1973 Benthall,J.-Extracts from 'Peinture: Cahiers Théoriques', in: Studio International, March 1973, Vol.185, No.953, S.110f.
Berger-Labyrinths 1989 Berger,M.-Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s, New York 1989
Beuys-Mensch 1975 Beuys,J.-Jeder Mensch ein Künstler, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1975
Beveridge/Burn-Judd 1975 Beveridge,K./Burn,J.-Don Judd, in: The Fox, Nr.2, 1975, S.128-142
Biennale Nürnberg 1971 Kat. Ausst. 2. Biennale '71, Kunsthalle Nürnberg 1971
Bilder 1986 Kat. Ausst. Bilder/Images Digital, Galerie der Künstler, München 1986
Bill-Denkweise 1971 Bill,M.-Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit, in: s. Biennale Nürnberg 1971, S. 257ff.; ursprünglich in: Werk, März 1949; zugleich in: s. Pevsner/Vantongerloo/Bill 1949; neu auf französisch: s. Bill-Genf 1972, S. 72-78
Bill-Art Concret 1972 Bill,M.-art concret, in: s. Bill, Genf 1972, S. 71; ursprünglich deutsche Zweitfassung in: Zürcher Konkrete Kunst, 1949; Erstfassung in: s. Zeitprobleme 1936
Bill, Genf 1972 Kat. Ausst. Max Bill, Musée Rath, Genf 1972
BiNationale 1 1988 Kat. Ausst. The Binational: American Art of the Late 80's, The Institute of Contemproary Art and Museum of Fine Arts, Boston 1988
BiNationale 2 1988 Kat. Ausst. BiNATIONALE: Deutsche Kunst der späten 80er Jahre, Städtische Kunsthalle/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen/Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1988
Bochner-Stella 1966 Bochner, M.-Stella, in: Arts Magazine, May 1966
Bochner-Structures 1966 Bochner,M.-Primary Structures, in: Arts Magazine, June 1966, S. 32-35
Bochner-Serial Attitude 1967 Bochner,M.-The Serial Attitude, in: Artforum, December 1967, Vol.VI, No.4, S. 28-33
Bochner-Serial Art 1969 Bochner,M.-Serial Art, Systems, Solipsism, revidierte Fassung in: s. Battcock-Minimal Art 1969, S. 92-102; ursprünglich in: Arts Magazine, Vol.41, No.8, Summer 1967, S. 39-43
Bochner-Excerpts 1970 Bochner,M.-Excerpts from Speculation 1967-1970, in: Artforum, May 1970, S. 70-73; neu in: s. Meyer-Art 1972, S. 50-57
Bochner-vh 101, 1970 Bochner,M.-o.T., in: vh 101, No.3, Autumne 1970, S. 46f.
Bochner-Art in Progress 1980 Anzeige Mel Bochner: Zeichnungen 1974-1979, Galerie Art in Progress, München, in: Neue Kunst in München, September/Oktober 1980, Nr. 3, o.P.
Bochner, Pittsburgh 1985 Kat. Ausst. King,E.A.-Mel Bochner: 1973-1985, Carnegie-Mellon University Art Gallery, Pittsburgh 1985
Böhringer-Begriffsfelder 1985 Böhringer,H.-Begriffsfelder: Von der Philosophie zur Kunst, Berlin 1985
Bogner/Müller-Kunstgespräch 1987 Bogner, D. und G./Müller,P.-2. Buchberger Kunstgespräch: Kunst in der Wirtschaft, in: Kunstforum, Bd.87, Januar-Februar 1987, S.229-266
Boockmann-Geschichte 1987 Boockmann,H.-Geschichte im Museum? Zu den Problemen und Aufgaben eines Deutschen Historischen Museums, München 1987

Bourel-Art 1988 Bourel,M.-Art conceptuel, in: s. Art Conceptuel I 1988, S.9-12
Boyers-Legacy 1972 Boyers,R.(Hrsg.)-The Legacy of the German Refugee Intellectuals, New York 1972
Brock-Besucherschule d7 1982 Brock,B.-Besucherschule documenta7: Die Häßlichkeit des Schönen, Kassel 1982
Brock-Ästhetik 1986 Brock,B.-Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: Die Gottsucherbande, Köln 1986
Brock-Kippenberger 1986 Brock,B.-Martin Kippenberger: Bildjournalismus und ästhetische Macht, in: s. Brock-Ästhetik 1986, S.524-529; ursprünglich in: s.Kippenberger, Darmstadt 1986
Broodthaers, Düsseldorf 1972 Kat. Ausst. Marcel Broodthaers-Der Adler vom Oligozän bis heute, 2 Bde., Kunsthalle Düsseldorf 1972
Broodthaers, Minneapolis 1989 Kat. Ausst. Marcel Broodthaers, Walker Art Center, Minneapolis 1989
Brook-Criticism 1970 Brook,D.-Art Criticism: Authority and Argument, in: Studio International, September 1970, Vol.180, Nr. 925, S. 66-69
Brooks-Solving 1973 Brooks,R.-Problem Solving and Question Begging..., in: Studio International, October 1973, S.276ff.
Brown-Story 1963 Brown, M.W.-The Story of the Armory Show, New York 1963
Brüderlin/Judd-Veränderung 1988 Brüderlin,M./Judd,D.-Veränderung in einem für gute Kunst gültigen Maß, in: Kunstforum, Bd.95, Juni-Juli 1988, S.110-121
Bruhn-Sponsoring 1987 Bruhn,M.-Sponsoring: Unternehmen als Mäzene und Sponsoren, Wiesbaden 1987
Buchloh-Weiner 1988 Buchloh,B.H.-Lawrence Weiner, in: s. Art Conceptuel I 1988, S.115.125; ursprünglich auf englisch in: s.Weiner-Posters 1986
Buchloh-Aesthetic 1989 Buchloh,B.H.-From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique, auf englisch und französisch in: s. Art Conceptuel 1989, S.25-53; neu auf deutsch in: s. um 1968, 1990, S.86-99
Bürger-Avantgarde 1974 Bürger,P.-Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1974
Bürger-Seminar 1978 Bürger,P.-Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie, Frankfurt a.M. 1978
Buren-Garde 1969 Buren,D.-Mise en Garde, Antwerpen 1969, neu in: s. Konzeption 1969, o.P.; neu mit englischer Übersetzung in: s. Schlatter-Art 1990, S.411-433; neu gekürzt und auf deutsch in: s. Konzept-Kunst 1972, o.P.; s. Kunst-Über Kunst 1974, S.91
Buren-Opera 1974 Kat. Ausst. Daniel Buren-PH Opéra, Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1974
Buren, Paris 1981 Kat. Ausst. Daniel Buren-Les Couleurs: sculptures/Les Formes: peintures, Centre Georges Pompidou, Paris/NSCAD, Halifax 1981
Burgbacher-Kupka-Strukturen 1979 Burgbacher-Kupka,I.-Strukturen zeitgenössischer Kunst, Eine empirische Untersuchung zur Rezeption der Werke von Beuys, Darboven, Flavin, Long, Walther, Diss. Universität Köln 1977/Druck Stuttgart 1979
Burgin-Aesthetics 1969 Burgin,V.-Situational Aesthetics, in: Studio International, Vol.178, No. 915, October 1969, S.118-121
Burgin-Rules 1971 Burgin,V.-Rules of Thumb, in: Studio International, Vol.181, May 1971, S.237-239; auch in: s. Avant-Garde 1971; neu, gekürzt und auf deutsch in: s. Konzept-Kunst 1972, o.P.
Burgin-Practice 1975 Burgin,V.-Photographic Practice and Art Theory, in: Studio International, July/August 1975, S.39-51; neu in: s. Burgin-Essays 1976
Burgin-Essays 1976 Burgin,V.-Two Essays on Art Photography and Semiotics, London 1976

Burgin-Formalism 1976 Burgin,V.-Socialist Formalism, in: Studio International, March/April 1976, S.146-154
Burgin, Eindhoven 1977 Kat. Ausst. Victor Burgin: Work, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven 1977
Burgin-End 1986 Burgin,V.-The End of Art Theory, Tiptree/Essex 1986
Burgin, London 1986 Kat. Ausst. Victor Burgin-Between, Institute of Contemporary Arts, London 1986
Burgin-Modernism 1986 Burgin,V.-Modernism in the 'Work' of Art, in: s. Burgin-End 1986, S.1-28; ursprünglich in: 20th Century Studies, 15-16 December 1976
Burn-Art 1970 Burn,I.-Conceptual Art as Art, in: Art and Australia, September 1970, Vol.8/No.2, S. 166-170
Burn- Art-Language 1975 Burn,I.-(Rezension) Art-Language, Volume 3, Number 2, in: The Fox, No.2, 1975, S. 52-58
Burn-Market 1975 Burn,I.-The Market: Affluence and Degradation, in: Artforum, April 1975, S. 34-37
Burn-Pricing 1975 Burn,I.-Pricing Works of Art, in: The Fox, No.1, 1975, S. 53-59
Burn-Thinking 1975 Burn,I.-Thinking about Tim Clark and Linda Lochlin, in: The Fox, No.1, 1975, S. 136ff.
Burn/Cutforth/Ramsden-Proceedings 4. 1970 Burn,I./Cutforth,R./Ramsden,M.-Proceedings, in: Art-Language Vol.1/No.3, June 1970, S. 1-3; ursprünglich in: s. Conceptual Art 1970, S. 21f.; neu in: s. Art in the Mind 1970, o.P.
Burn/Lendon/Smith-Australia 1977 Burn,I./Lendon,N./Smith,T.-Why is Australia a World of Absolute Silence?, in: s. Merewether/Stephen-Divide 1977, S. 5-19
Burn/Lendon/Smith-Coming 1977 Burn,I./Lendon,N./Smith,T.-Why Do They Keep on Coming? in: s. Merewether/Stephen-Divide 1977, S. 20-25
Burn/Ramsden-Grammarian 1970 Burn,I./Ramsden,M.-The Grammarian, Art&Language Press, Coventry 1970
Burn/Ramsden-Proceedings 2. 1970 Burn,I./Ramsden,M.-Proceedings [#2], March 1970, in: s. Information 1970, S. 32-35
Burn/Ramsden-Proceedings 3 1970 Burn,I./Ramsden,M.-Text #3 from Proceedings, in: s.Burn-Art 1970, S.168
Burn/Ramsden-Question 1971 Burn,I./Ramsden,M.-A Question of Epistemic Adequacy, in: Studio International, October 1971, S. 132-135
Burn/Ramsden-Comparative 1972 Burn,I./Ramsden,M.-Comparative Models, Text zur ersten Version des gleichnamigen Werkes, masch.schrf. Original 1972 (Archiv Mel Ramsden)
Burn/Ramsden-Device 1972 Burn,I./Ramsden,M.-A Dithering Device, masch.schrf. Original 1972 (Archiv Galerie Maenz, Köln), teilweise in: s. Art&Language, Eindhoven 1980, S. 51-62 [Text zur zweiten Version von "Comparative Models"]
Burn/Ramsden-Questions 1972 Burn,I./Ramsden,M.-Some Questions on the Characterization of Questions, in: Art-Language, Vol.2/No.2, Summer 1972, S. 1-10
Burn/Ramsden-Role 1972 Burn,I./Ramsden,M.-The Role of Language (September 1968), mit leichten Veränderungen und deutscher Übersetzung in: s. Maenz/Vries-Art&Language 1972, S. 90-95; ursprünglich in: Burn,I.-o.T. (Text-Foto-Kombination), 1968, Edition 25 (Abb.5a)
Burn/Ramsden-Problems 1973 Burn,I./Ramsden,M.-Problems of Art&Language Space, in: Art-Language, Vol.2/No.3, September 1973, S. 53-72
Burn/Ramsden-Practice 1974 Burn,I./Ramsden,M.-Some Notes on Practice and Theory (Dezember 1969), in: s. Vries-Kunst 1974, S. 96-103
Burn/Ramsden-Brainstorming 1975 Burn,I./Ramsden,M.-Brainstorming-New York, in: Art-Language, Vol.3/No.2, May 1975, S. 31-40

Burn/Thompson-Why 1975 Burn,I./Thompson,M.-Why we are more interested in you than your art-work, in: The Fox, No.3, 1976, S. 113 (ursprünglich Diskussionsgrundlage für Artists Meeting for Cultural Change, 21.12.1975)
Burnham-Esthetics 1968 Burnham,J.-Systems Esthetics, in: Artforum, September 1968, S.30-35
Burnham-Systems 1969 Burnham,J.-Real Time System, in: Artforum, September 1969, S. 49-55; neu in: s. Burnham-Essays 1974, S.27-38
Burnham-Head 1970 Burnham,J.- Alice's Head, Reflections on Conceptual Art, in: Artforum, February 1970, S. 37-43; neu in: vh 101, No.5, Printemps 1971, S. 48-63; s. Burnham-Essays 1974, S. 47-61
Burnham-Morris 1970 Burnham,J.-Robert Morris, Retrospective in Detroit, in: Artforum, March 1970, S. 67-75
Burnham-Note 1970 Burnham,J.-Comments on Mallary's Note, in: Leonardo, Vol.3/1970, S.265ff.
Burnham-Software 1970 Kat. Ausst. Burnham,J.-Software, Information, Technology: Its Meaning for Art, Jewish Museum, New York 1970
Burnham-Voices 1972 Burnham,J.-Voices from the Gate, in: Arts Magazine, June 1972, S. 44ff.; neu in: s. Burnham-Essays 1974, S. 119-124
Burnham-Kunst 1973 Burnham,J.-Kunst und Strukturalismus: Die neue Methode der Kunstinterpretation, Köln 1973 (englisches Original: New York 1971)
Burnham-Mondrian 1973 Burnham,J.-Mondrian's American Circle, in: Arts Magazine, September-October 1973, S. 36-39
Burnham-Essays 1974 Burnham,J.-Great Western Saltworks: essays on the meaning of post-formalist art, New York 1974
Burnham-Sculpture 1978 Burnham,J.-Beyond Modern Sculpture..., New York [5] 1978
Burton-Notes 1969 Burton,S.-Notes on the New, in: Art and Artists, Vol.4, Sept. 1969, S. 12-15
Bush/Mosteller-Models 1955 Bush,R.B./Mosteller,F.-Stochastic Models for Learning, New York/London 1955
Busse-Kunst 1981 Busse,H.B.-Kunst und Wissenschaft, Mittenwald 1981
Bußmann-Lexikon 1983 Bußmann,H.-Lexikon der Sprachwissenschaft, Stuttgart 1983
Cabanne-Entretiens 1967 Cabanne,P.-Entretiens avec Marcel Duchamp, Paris 1967; neu auf deutsch: s. Cabanne-Duchamp 1972
Cabanne-Duchamp 1972 Cabanne,P.-Gespräche mit Marcel Duchamp, Köln 1972 (französisches Original: s. Cabanne-Entretiens 1967)
Cage-Johns 1970 Cage,J.-Jasper Johns: Geschichten und Ideen, in: s. Johns-Graphik 1970, o.P.; ursprünglich in: s. Johns, New York 1964
Cameron-NSCAD 1974 Cameron,E.-NSCAD Prints, in: Studio International, December 1974, Vol.188, No.972, S. 244-248
Cameron-Weiner 1974 Cameron,E.-Lawrence Weiner: the books, in: Studio International, January 1974, S.2-8
Caramel/Caroli-Testuale 1979 Kat. Ausst. Caramel,L./Caroli,F.-Testuale, le parole e le immagini, Rotonda di via Besana, Milano 1979
Carnap-Aufbau 1961 Carnap,R.-Der logische Aufbau der Welt [1928]/Scheinprobleme in der Philosophie [1928], Hamburg [2]1961
Carnap-Syntax 1934 Carnap,R.-Logische Syntax der Sprache, Wien 1934
Carnap-Meaning 1972 Carnap,R.-Bedeutung und Notwendigkeit, Wien/New York 1972 (englisches Original: Chicago 1947)
Cassou/Habasque/Ménétrier-Schöffer Cassou,J./Habasque,G./Ménétrier, J.Nicolas Schöffer, Neuchâtel 1963
Castleman-Printed Art 1980 Kat. Ausst. Castleman,R., Printed Art, A View of Two Decades,

The Museum of Modern Art, New York 1980
Celant-Ars 1969 Celant,G.-Ars Povera, Tübingen/Mailand 1969
Celant-Kunstwerk 1974 Celant,G.-Das Kunstwerk als Buch, in: Zeitschrift für neue Arbeiten und Vorstellungen, No.I/1 /Interfunktionen No.11, Juli-September 1974, S. 8-105; ursprünglich in: Data No. I/1, 1970
Celant-Preconistoria 1976 Celant,G.-Preconistoria 1966-1969, Florenz 1976
Celant-Senza Titolo 1976 Celant,G.-Senza Titolo 1974, Rom 1976
Celant-Off Media 1977 Celant,G.-Offmedia, Bari 1977
Celant-Unexpressionism 1988 Celant,G.-Unexpressionism, New York 1988
Chambres d'Amis 1986 Kat. Ausst. Chambres d'Amis, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent 1986
Chandler-Smith 1968 Chandler,J.-Tony Smith and Sol LeWitt, Mutations and Permutations, in: Art International, Vol.12, No.7, 20.9.1968, S. 16-19
Chandler/Lippard-Art 1967 Chandler,J./Lippard,L.R.-Visual Art and the Invisible World, in: Art International, Vol.XI/5, May 20, 1967, S.27-29
Chandler/Lippard-Dematerialization 1968 Chandler,J./Lippard,L.R.-The Dematerialization of Art, in: Art International, Vol.XII/2, February 1968, S. 31-36
Chomsky-ATS 1972 Chomsky,N.-Aspekte der Syntax-Theorie, Frankfurt a.M. 1972 (englisches Original: Cambridge/Massachusetts 1965)
Chomsky-LM 1973 Chomsky,N.-Sprache und Geist, Frankfurt a.M. 1973 (englisches Original: New York 1968)
Claura-Misconceptions 1970 Claura,M.-Conceptual Misconceptions, in: Studio International, January 1970, Vol.179, Nr.918, S. 5f.
Claura/Siegelaub-Paris 1970 Kat. Ausst. Claura,M./Siegelaub,S.-18 Paris IV. 70, 66 Rue Mouffetard, Paris 1970
Claus-Heute 1965 Claus,J.-Kunst heute: Personen-Analysen-Dokumente, Reinbek bei Hamburg 1965
Cockcroft-Abstract 1974 Cockcraft,E.-Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War, in: Artforum, June 1974, S. 39-41
Collins-Kosuth 1975 Collins,J.-Joseph Kosuth, Leo Castelli Gallery, in: Artforum, April 1975, S. 76f.
Colloque de Ceriay 1981 Les fins de l'homme. A partir de travail de Jacques Derrida. Colloque de Ceriay, 23.7.-2.8.1980, Paris 1981
Concept Art 1974 Kat. Ausst. Concept Art, Kunstverein Braunschweig 1974
Conceptual Art 1970 Kat. Ausst. Conceptual Art and Conceptual Aspects, New York Cultural Center, New York 1970
Contemporanea 1973 Kat. Ausst. Contemporanea, Parcheggio di Villa Borghese, Roma 1973/1974
Copjec/Crimp-October 1987 Copjec,J./Crimp,D./Krauss,R./Michelson,A.(Hrsg.)-October: The First Decade, Cambridge, Mass./London 1987
Coplans-Imagery 1968 Kat. Ausst. Coplans,J.-Serial Imagery, Pasadena Art Museum, Pasadena/California 1968
Coplans-Bochner 1974 Coplans,J.-Mel Bochner on Malevich, an interview, in: Artforum, June 1974, S. 59-63
Corris-Discourse 1975 Corris,M.-Historical Discourse, in: The Fox, No.1, 1975, S. 84-95
Corris-Revolt 1975 Corris,M.-Yet another Palace Revolt in the Banana Republic?, in: The Fox, No.2, 1975, S. 143-153
Cotter-Museum 1988 Cotter,H.-Museum Talk: Art&Language, in: Art in America, Nr.6/1988, S.142-147
Couleur 1988 Kat. Ausst. La Couleur Seule: l'expérience du monochrome, Ville de Lyon/ Musées de France et le Centre National des Arts Plastiques 1988 (publiziert 1989)

Crane-Transformation 1987 Crane,D.-The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940-1985, Chicago 1987
Crichton-Johns 1977 Kat. Ausst. Crichton,M.-Jasper Johns, Whitney Museum of American Art, New York 1977/1978
Crone-Warhol 1970 Crone,R.-Andy Warhol, Stuttgart 1970
Danto-Artworld 1964 Danto,A.-The Artworld, in: The Journal of Philosophy, Vol.LXI, No.19, October 15, 1964, S.571-584
Davidson/Hintikka-Words 1969 Davidson,D./Hintikka,J.-Words and Objections, Essays on the work of W.V.Quine, Dordrecht 1969
Davis-Art 1968 Davis,D.M.-Art&Technology: The New Combine, in: Art in America, January-February 1968, S.29-37
Davis-Experiment 1975 Davis,D.-Vom Experiment zur Idee, Köln 1975
Deak-Bochner 1974 Deak,E.-Mel Bochner at Sonnabend, in: Art in America, January-February 1976, S. 100ff.
Debbaut-Barry I 1978 Debbaut,J.-Robert Barry 1967/1977, in: Kat. Ausst. Robert Barry, Museum Folkwang, Essen 1978, S. 1-8 (Niederländisches Original: Eindhoven 1977)
Debbaut-Barry II 1978 Debbaut,J.-Robert Barry, in: Streven, 45e jrg., mei 1978, S. 714-719
Dekkers-Landscape 1977 Dekkers,G.-Planned Landscapes: 25 Horizons, Bentveld-Aerdenhout 1977
Dénizot-Wilson 1976 Dénizot,R.-Ian Wilson, par exemple: Textes des Paroles, Gent 1976
Dénizot-Barry 1980 Dénizot,R.-Robert Barry, It's about time (Il est temps), Paris 1980
Derrida-Sémiologie 1971 Sémiologie et Grammatologie, in: s. Rey-Debove-Essais et.al. 1971, S. 11-27
Derrida-Grammatologie 1974 Derrida,J.-Grammatologie, Frankfurt a.M. 1974 (französisches Original: Paris 1967)
Diagrams 1972 Kat. Ausst. Diagrams & Drawings, Kröller-Müller Museum, Otterlo 1972
Dibbets, Minneapolis 1987 Kat. Ausst. Fuchs,R.H./Vos,M.M.-Jan Dibbets, Walker Art Center, Minneapolis 1987
Dittmann-Stil 1967 Dittmann,L.-Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, München 1967
documenta 4. 1968 Kat. Ausst. documenta 4, Fridericianum, Kassel 1968, Katalog I
documenta 5 1972 Kat. Ausst. documenta 5, Befragung der Realität: Bildwelten heute, Fridericianum, Kassel 1972
documenta 7. 1982 Kat. Ausst. documanta 7, Fridericianum, Kassel 1982, 3 Bde.
O'Doherty-Postmodernism 1971 O'Doherty,B.-What is post-modernism?, in: Art in America, May-June 1971, S. 19
O'Doherty-Cube 1976 O'Doherty,B.-Inside the White Cube, part II: the eye and the spectator, in: Artforum, Vol.XIV/No.8, April 1976, S.26-34
O'Doherty-Gallery 1981 O'Doherty,B.-The Gallery as a Gesture, in: Artforum, December 1981, S.26-34
Domingo-Artists 1979 Domingo,W.-Artists and Philosophers, in: Art Monthly, No.24/1979, S.8-11
Dreher-Chambres 1986 Dreher,T.-Chambres d'Amis, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, in: das kunstwerk, 6 XXXIX, Dezember 1986, S.81ff.
Dreher-LeWitt 1986 Dreher,T.-Sol LeWitt: Aquarelle von 1982-1985, in: s. LeWitt, München 1986, o.P.; neu auf englisch in: Artefactum, November-December 1986/Januar 1987, Nr.16, 1986-87, S.2-9
Dreher-Archiv Sohm 1987 Dreher,T.-"Fröhliche Wissenschaft": Das Archiv Sohm, in: das Kunstwerk 2 XL, Mai 1987, S. 77ff.
Dreher-Zero&Not 1987 Dreher,T.-Joseph Kosuth, Zero&Not, Gent 1986, in: Kunst+Unterricht, Heft 111, April 1987, S. 52ff.; neu überarbeitet in: Apex, No.1, November

1987/Januar 1988, S. 70-73

Dreher-Koons 1988 Dreher,T.-Jeff Koons: Objekt-Bilder, in: Artefactum, Vol.6, No.27, January-February 1989, S.6-11, auf englisch S. 66-68

Dreher-Art&Language 1989 Dreher,T.-Art&Language: Art as a Series of Festivals or Art as a Project of Work, in: Artefactum, Vol.6, Nr.28, April-May 1989, S.2-5, auf englisch S.53f.

Dreher-Incidents 1989 Dreher,T.-Art&Language: "Index: Incidents in a Museum", 1985-87, in: Kunst+Unterricht, Nr.138/1989, S.51-54

Dreher-LeWitt 1989 Dreher,T.-Sol LeWitt: Differenz und Indifferenz, in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 6, München 1989

Dreher-Prix 1990 Dreher,T.-Prix Ars Electronica 1987-1990: eine Bilanz nach vier Jahren, in: Kat. Ausst. Prix Ars Electronica: Internationaler Wettbewerb für Computerkünste, Siemens Kultur-Programm, München 1990

Dreyfus-Happenings 1989 Dreyfus,C.-Happenings & Fluxus, Galerie 1900-2000/Galerie du Genie/Galerie de Poche, Paris 1989

Duden-Fremdwörterbuch 1982 Köster,R./Müller,W./Trunk,M.u.a.-Duden Fremdwörterbuch, Duden Band 5, Mannheim/Wien/Zürich 1982

Duve-Monochrome 1989 Duve,T. de-le monochrome et la toile vierge, in s. Duve-Resonances 1989, S.193-292; ursprünglich in: s. Couleur 1988, S.35-61; neu auf englisch in: s. Guilbaut-Modernism 1990, S.244-310

Duve-Resonances 1989 Duve, T. de-Resonances du Ready-Made, Nimes 1989

Eco-Semiotik 1972 Eco,U.-Einführung in die Semiotik, München 1972

Eco-Kunstwerk 1977 Das offene Kunstwerk, Frankfurt a.M. 1977 (italienisches Original: Mailand 1962)

Ehrenzweig-Planung 1967 Ehrenzweig,R.-Bewußte Planung und unbewußte Auswahl, in: s.Kepes-Erziehung 1967, S.27-49

Enzensberger-Aporien 1980 Enzensberger,H.M.-Die Aporien der Avantgarde (1962), in: s. Enzensberger-Einzelheiten 1980, S.50-80

Enzensberger-Einzelheiten 1980 Enzensberger,H.M.-Einzelheiten II: Posie und Politik, Frankfurt a.M. [5]1980,

Erhard-Ohnmacht 1974 Erhard, E.-O.-Pop, Kitsch, Concept-art: Aufsätze zur gegenwärtigen Situation der Kunst, Ravensburg 1974

Europa 1972 Kat. Ausst. De Europa, John Weber Gallery, New York 1972

Export/Weibel-Wien 1970 Export,V./Weibel,P.-Wien: Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film, Frankfurt a.M. 1970

Expressions 1983 Kat. Ausst. Expressions, New Art from Germany: Georg Baselitz, Jörg Immendorf, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A.R.Penck, The Saint Louis Art Museum, St. Louis/Missouri 1983

Fechner-Ästhetik 1876 Fechner, G.T.-Vorschule der Ästhetik, Leipzig 1876

Feelings, München 1975 Kat. Ausst. Let's mix all feelings together: Baruchello, Erró, Fahlström, Liebig, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1975

Fehlau-Lawler 1990 Fehlau,F.-Louise Lawler Doesn't Take Pictures, in: Artscribe, No.81, May 1990, S.62-65

Fehr/Grohé-Geschichte 1989 Fehr,M./Grohé,S.(Hrsg.)-Geschichte/ Bild/Museum: Zur Darstellung von Geschichte im Museum, Köln 1989

Feyerabend-Method 1970 Feyerabend,P.K.-Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge, in: Minnesota Studies in the Philosophy of Science, Vol.IV, 1970, S. 17-30

Feyerabend-Methodenzwang 1983 Feyerabend,P.K.-Wider den Methodenzwang, Frankfurt a.M. [2]1983 (englisches Original: 1975)

Fluxus, Wiesbaden 1982 Kat. Ausst. 1962 Wiesbaden FLUXUS 1982, Museum Wiesbaden 1982

Fluxus, Wuppertal 1982 Kat. Ausst. Peters,U./Schwarzbauer,G.F.-Fluxus-Aspekte eines Phänomens, Kunst- und Museumsverein, Wuppertal 1982

Flyktpunkter 1984 Kat. Ausst. Flyktpunkter/Vanishing Points, Moderna Museet, Stockholm 1984

Flynt-Concept 1970 Flynt,H.-Concept Art, in: s. Mac Low/Young-Anthology 1970, o.P.

Flynt-Letter 1970 Flynt,H.-An Open Letter to Art Promoters, in: s. Happening&Fluxus 1970, o.P.

Foote-Long 1980 Foote,N.-Long Walks, in: Artforum, Summer 1980, S. 42-47

Foster-Greenberg 1975 Foster,S.C.-Clement Greenberg: Formalism in the '40s and '50s, in: Art Journal, XXXV/1, Fall 1975, S. 20-24

Foster-Signs 1986 Foster,H.-Signs Taken for Wonder, in: Art in America, June 1986, S.80-92

Foucault-Ordnung 1974 Foucault,M.-Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a.M. 1974

Foucault-Schriften 1979 Foucault,M.-Schriften zur Literatur, Frankfurt a.M./Wien 1979

Foucault-Übertretung 1979 Foucault,M.-Zum Begriff Übertretung, in: s. Foucault-Schriften 1979

Frascina-Pollock 1985 Frascina,F. (Hrsg.)-Pollock and after: the Critical Debate, London 1985

Frascina/Harrison-Modern 1982 Frascina,F./Harrison,C. (Hrsg.)-Modern Art and Modernism, London 1982

Fraser-Works 1988 Fraser,A.-Individual Works, in: Faces, No.9, Eté 1988, S.26-29

Fried-Olitski 1965 Fried,M.-Jules Olitski: New Paintings, in: Artforum IV/3, November 1965, S. 36-40

Fried-Olitski 1967 Fried,M.-Olitski and Shape, in: Artforum, January 1967, S. 20f.

Fried-Objecthood 1969 Fried,M.-Art and Objecthood, in: s. Battcock-Minimal Art 1969, S. 116-147; ursprünglich in: Artforum, June 1967

Fried-Stella 1970 Fried,M.-Shape as Form: Frank Stella's New Paintings, revidierte Fassung in: s. Geldzahler-New York 1970, S. 403-425; ursprüngliche Fassung in: s.Stella, Los Angeles 1966; ursprüngliche Fassung neu in: Artforum, Vol.V, No.3, November 1966, S. 18-27

Fried-Painters 1982 Fried,M.-Three American Painters, in: s. Frascina/Harrison-Modern 1982, S. 115-121; ursprünglich in: s. American Painters 1965, S. 4-10

Fried-Response 1985 Fried,M.-How Modernism Works: A Response to T.J. Clark, in: s. Frascina-Pollock 1985, S. 65-79; ursprünglich in: Critical Inquiry, September 1982, Vol.9, No.1, S. 217-234

Friedman-Fluxus 1972 Friedman,K.-Fluxus and Concept Art, in: Art and Artists, October 1972, S.50-53

Friedrichs-Bochner 1980 Friedrichs,Y.-Mel Bochner, in: das Kunstwerk, 2 XXXIII, März-April 1980, S. 76

Fundamentale Schilderkunst 1975 Kat. Ausst. fundamentale schilderkunst, Stedelijk Museum, Amsterdam 1975

Galanter/Miller/Pribram-Pläne 1973 Galanter,E./Miller,G.A./Pribram, G.H.-Strategien des Handelns: Pläne und Strukturen des Verhaltens, Stuttgart 1973 (englisches Original: New York 1960)

Gardner-Baldessari 1989 Gardner,L.-A Systematic Bewildering, in: Artforum, December 1989, S.106-112

Geldzahler-New York 1970 Kat. Ausst. Geldzahler,H.(Hrsg.)-New York Painting and Sculpture: 1940-1970, The Metropolitan Museum of Art, New York 1970

Gilbert-Rolfe-Huebler 1979 Gilbert-Rolfe,J.-Douglas Huebler's Recent work, in: s.Huebler, Eindhoven 1979, o.P.; ursprünglich in: Artforum, February 1974

Gilbert-Rolfe-Sculpture 1988 Gilbert-Rolfe,J.-Sculpture as everything else, twenty years or so of the question of landscape, in: Arts Magazine, January 1988, S.71-75
Gintz-Regards 1979 Gintz,C.-Regards sur l'art américain des années soixante, Paris 1979
Glarner, Bern 1972 Kat. Ausst. Fritz Glarner, Kunsthalle Bern 1972
Glarner-Painting 1972 Glarner,F.-Relational Painting, Vortrag, gehalten an der Kunstschule "Subjects of the Artists", New York, 25.2.1949, in: s. Glarner, Bern 1972, o.P.
Glaser-Questions 1969 Glaser,B.-Questions to Stella and Judd, in: s. Battcock-Minimal Art 1969, S.148-164; ursprünglich in: Art News, September 1966; neu in: s. Judd, Eindhoven 1970, o.P.; auf deutsch neu in: s. Stella, Bielefeld 1977, S.114-116
Glozer-Monumentalismus 1978 Glozer,L.-Der neue Monumentalismus, in: Süddeutsche Zeitung, Nr.290, 16./17.12,1978, S.91
Glozer-Westkunst 1981 Glozer,L.-Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939, Köln 1981
Glueck-Power 1971 Glueck,G.-Power and Esthetics: The Trustee, in: Art in America, July/August 1971, S.78-83
Göttner/Jacobs-Literaturtheorien 1978 Göttner,H./Jacobs,J.-Der logische Bau von Literaturtheorien, München 1978
Goldin-Art 1972 Goldin,A.-Art and Technology in a Social Vacuum, in: Art in America, March-April 1972, S.46-50
Gombrich-Maske 1977 Gombrich, E.H.-Maske und Gesicht, in: s. Gombrich/Hochberg/Black-Kunst 1977, S.10-60
Gombrich-Kunst 1978 Gombrich,E.H.-Kunst und Illusion: Eine Studie über die Psychologie von Abbild und Wirklichkeit in der Kunst, Stuttgart/Zürich 1978 (englisches Original: London 1960/[5]1977)
Gombrich-Meditationen 1978 Gombrich, E.H.-Meditationen über ein Steckenpferd..., Frankfurt a.M. 1978 (englisches Original: London 1963)
Gombrich/Hochberg/Black-Kunst 1977 Gombrich,E.H./Hochberg,J./ Black,M.-Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit, Frankfurt a.M.1977 (englisches Original: Baltimore/London 1972)
Gombrich/Saw-Art 1962 Gombrich, E.H./Saw,R.-Art and the language of the emotions, in: Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Vol.36, London 1962, S.215-246; Gombrichs Beitrag neu in: s. Gombrich-Meditationen 1978, S.108-130
Gomringer-Lohse 1971 Gomringer,E.-Richard Paul Lohse, Intuition und Systematik in der Malerei, Stuttgart 1971
Goodman-Languages 1976 Goodman,N.-Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols, Indianapolis/Indiana 1968/[2]1976
Goodman-Visions 1987 Kat. Ausst. Goodman,C.-Digital Visions: Computers and Art, Everson Museum of Art, Syracuse, New York 1987
Goosen-Distillation 1966 Goosen, E.C.-Distillation: a joint showing, in: Artforum, November 1966
Goosen-Morris 1970 Goosen,E.C.-The artist speaks: Robert Morris, in: Art in America, May-June 1970, S.104-110
Gorgoni-Canvas 1985 Gorgoni,G.-Beyond the Canvas: Artists of the Seventies and Eighties, New York 1985
Grace-Artists Space 1975 Grace,T.-Artists Space, in: Art Journal, XXXIV/4, Summer 1975, S.323-326
Graham-Moments 1969 Graham,D.-End Moments, New York 1969
Graham-Articles 1978 Graham,D.-Articles, Van Abbemuseum, Eindhoven 1978
Graham-LeWitt 1978 Graham,D.-Two Structures: Sol LeWitt, in: s. Graham Articles 1978, S.27-32; ursprünglich in: s. Graham-Moments 1969; neu in: s. LeWitt, Den Haag 1970, o.P.
Grasskamp-Museumsstürmer 1981 Grasskamp,W.-Museumsgründer und Museumsstürmer, Münster 1981

Grasskamp-Modell 1982 Grasskamp,W.-Modell documenta oder wie wird Kunstgeschichte gemacht?, in: Kunstforum, Bd.49, April-Mai 3/1982, S.15-22
Grasskamp-Moderne 1989 Grasskamp,W.-Die unbewältigte Moderne: Kunst und Öffentlichkeit, München 1989
Greenberg-Renaissance 1941 Greenberg,C.-The Renaissance of the little Mag: Review of 'Accent', 'Diogenes', 'Experimental Review', 'Vice Versa' and 'View', in: Partisam Review, Vol.8, No.1, Jan.-Feb. 1941, S. 75f.; neu in: s. Greenberg-Perceptions 1988, S.42-47
Greenberg-Prospects 1947 Greenberg,C.-The Present Prospects of American Painting and Sculpture, in: Horizon, London, Vol.16, No.93-94, October 1947, S.20-30; neu in: Greenberg-Purpose 1988, S.160-170
Greenberg-American-Type 1955 Greenberg,C.- "American-Type" Painting, in: Partisan Review, Vol.22, No.2, Spring 1955, S.179-196; neu in: s. Greenberg-Art 1984, S.208-229
Greenberg-Post-Painterly 1964 Greenberg,C.-Post-Painterly Abstraction, in: s. Post-Painterly Abstraction 1964, o.P.; neu in: Art International, Summer 1964; leicht gekürzt in: s. Rose-Readings 1975, S.158-161; auf französisch in: s. Gintz-Regards 1979, S. 33-36
Greenberg-Sculpture 1967 Greenberg,C.-Recentness of Sculpture, in: Art International, Vol. XI/4, April 20, 1967, S. 19-22; ursprünglich in: s. American Sculpture 1967
Greenberg-After Abstract 1970 Greenberg,C.-After Abstract Expressionism, in: s. Geldzahler-New York 1970, S. 360-371; ursprünglich in: Art International, October 1962; auf französich neu in: s. Gintz-Regards 1979, S. 10-20
Greenberg-Avantgarde 1970 Greenberg,C.-Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties, in: Studio International, April 1970, Vol.179, Nr.921, S. 142-145
Greenberg-Seminar 1973 Greenberg,C.-Seminar One, in: Arts Magazine, November 1973, S.44-46
Greenberg-Painting 1982 Greenberg,C.-Modernist Painting, in: s. Frascina/Harrison-Modern 1982, S. 5-10; ursprünglich in: Arts Yearbook 4, 1961; neu in: Art and Literature No.4, Spring 1965, S. 193-201; s. Battcock-Minimal Art 1969, S. 100-110
Greenberg-Art 1984 Greenberg,C.-Art and Culture: Critical Essays, Boston 1961/1984
Greenberg-Laocoon 1985 Greenberg,C.-Towards a Newer Laocoon, in: s. Frascina-Pollock 1985, S. 35-45; ursprünglich in: Partisan Review, July-August 1940, Vol.vii, No.4, S. 296-310; neu in: s. Greenberg-Perceptions 1988, S.23-38
Greenberg-Perceptions 1988 Greenberg, C.-Perceptions and Judgements, 1939-1944: The Collected Essays and Criticism, Vol.1, Chicago/London 1986/[2]1988
Greenberg-Purpose 1988 Greenberg,C.-Arrogant Purpose, 1945-1949: The Collected Essays and Criticism, Vol.2, Chicago/London 1986/ [2]1988
Greenberg-Review 1988 Greenberg,C.-Review of Exhibitions of Adolph Gottlieb, Jackson Pollock, and Josef Albers, in: s. Greenberg-Purpose 1988, S.285f.; ursprünglich in: The Nation, 19.2.1949
Greenberg-Symposium 1988 Greenberg,C.-A Symposium: The State of American Art, in: s. Greenberg-Purpose 1988, S.287ff.; ursprünglich in: Magazine of Art, Vol.2, No.3, March 1949, S.92f.
Gripp-Habermas 1964 Gripp,H.-Jürgen Habermas..., Paderborn 1984
Grohs-Wandlungen 1979 Grohs,G.-Wandlungen der sozialen Rolle des Kunstkritikers, in: s. Wick/Wick-Krnoch-Kunstsoziologie 1979, S.229-255; ursprünglich in: Archives Européenes de Sociologie 5/1964, S.311-323
Gugelberger-Doing 1975 Gugelberger,G.M.-Doing my Doingness. Ein Interview mit Fluxus-West-Direktor Ken Friedman, in: Kunstforum International, Bd.13, 1975, S. 177-188
Guilbaut-New York 1983 Guilbaut,S.-How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War, Chicago/London 1983
Guilbaut-Modernism 1990 Guilbaut,S. (Hrsg.)-Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964 (Papers from the hot paint for cold war symposium, University

of British Columbia, Vancouver/Canada 1986), Cambridge/London 1990

Haacke, Eindhoven 1984 Kat. Ausst. Hans Haacke, Van Abbemuseum, Eindhoven 1984

Haacke, New York 1986 Kat. Ausst. Hans Haacke: Unfinished Business, The New Museum of Contemporary Art, New York 1986

Haacke, Paris 1989 Kat. Ausst. Hans Haacke-Artfairismes, Centre Georges Pompidou, Paris 1989

Habermas-Projekt 1981 Habermas,J.-Die Moderne: ein unvollendetes Projekt, in: s. Habermas-Schriften 1981, S. 444-464; ursprünglich gekürzt in: Die Zeit, Nr.39, 19.10.1980, S. 47f.

Habermas-Schriften 1981 Habermas,J.-Kleine politische Schriften I-IV, Frankfurt a.M. 1981

Habermas-Handeln 1982 Habermas,J.-Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt a.M. ²1982, 2 Bde.

Habermas-Moralbewußtsein 1983 Habermas,J.-Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln, Frankfurt a.M. 1983

Habermas-Moderne 1985 Habermas,J.-Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt a.M. 1985

Habermas-Unübersichtlichkeit 1985 Habermas,J.-Die Neue Übersichtlichkeit, Kleine Politische Schriften V, Frankfurt a.M. 1985

Haller-Bochner 1973 Haller,L.-Interview mit Mel Bochner, in: flash art, June 1973, S. 14

Halliday-Beiträge 1975 Halliday,M.A.K.-Beiträge zur funktionalen Sprachbetrachtung, Hannover 1975 (englisches Original: London 1973)

Hamilton-Words 1982 Hamilton,R.-Collected Words 1953-1982, London 1982

Hanson-Discovery 1958 Hanson,N.R.-Patterns of Discovery, Cambridge 1958

Happening&Fluxus 1970 Kat. Ausst. Sohm,W.-happening&fluxus, Kölnischer Kunstverein 1970

Harrison-Precedents 1969 Harrison,C.- Against Precedents, in: Studio International, September 1969, Vol.178, No. 914, S. 90-93

Harrison-Context 1970 Harrison, C.-'A very abstract context', in: Studio International, November 1970, Vol.180, No.927, S.194-198

Harrison-Notes 1970 Harrison,C.-Notes towards art work, in: Studio International, February 1970, Vol.179, No.919

Harrison-Sheep 1970 Harrison,C.-Sheep's Clothing, in: Studio International, March 1970, Vol.179, No.920, S. 136f.

Harrison-Avantgarde 1971 Harrison,C.-Virgin Soils and Old Land, in: Studio International, Mai 1971, Vol.181, No.934, S.1-5; gleichzeitig in: s. Avant-Avantgarde 1971

Harrison-Mapping 1972 Harrison,C.-Mapping & Filing, in: s. New Art 1972, S.14-16; neu in: s. Art&Language, Eindhoven 1980, S.63f.

Harrison-Conversation 1973 Harrison,C.-On Exhibitions and the World at Large: A Conversation with Seth Siegelaub, in: s. Battcock-Idea Art 1973, S. 165-171; ursprünglich in: Studio International, December 1969, Vol.178,No.917, S.202f.

Harrison-Sketchbook 1975 Harrison,C.-Pedagogical Sketchbook (AL), in: Art-Language, Vol.2/No.2, May 1975, S. 20-30

Harrison-Modernism 1985 Harrison,C.-Modernism and the 'Transatlantic' Dialogue, in: s. Frascina-Pollock 1985, S. 217ff.

Harrison-Expression I/II 1986 Harrison,C.-Expression and Exhaustion, Art and Criticism in the Sixties, part I: Artscribe, No.56, February/March 1986, S. 44-49; part II: Artscribe, No.57, April/May 1986, S. 32-35

Harrison-Art Object 1989 Harrison,C.-Art object and Artwork, in: s. Art Conceptuel 1989, S.61-73 (englisch), 55-60 (französisch)

Harrison-Sense 1989 Harrison,C.-Some other sense, On Hostage: Incident and People's Flag, in: Artscribe, No.76, Summer 1989, S.64-67

Harrison/Evans-Greenberg III 1984 Harrison,C./Evans,T.-A Conversation with Greenberg 3, in: Art Monthly, Nr.75, April 1984, S.4ff.

Harrison/Lole/Pilkington/Rushton-Education I 1971 Harrison,C./Lole,K./Pilkington,P./Rushton, D.-Some Concerns in Fine-Art Education[1], in: Studio International, October 1971, Vol.183, No.937

Harrison/Orton-Art&Language 1982 Harrison,C./Orton,F.-A Provisional History of Art &Language, Paris 1982

Haskell-Blam 1984 Haskell,B.-Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance 1958-1964, Whitney Museum of American Art, New York 1984

Hegel-Werke 1977 Hegel,G.W.F.-Werke in zwanzig Bänden, hrsg. v. Moldenhauer,E./ Michael,K.M., Frankfurt a.M. 1970/1977

Heidegger-Sprache 1959 Heidegger,M.-Die Sprache, in: s. Heidegger-Unterwegs 1959, S. 11-33

Heidegger-Unterwegs 1959 Heidegger,M.-Unterwegs zur Sprache, Pfullingen 1959

Heidegger-Weg 1959 Heidegger,M.-Der Weg zur Sprache, in: s. Heidegger-Unterwegs 1959, S. 239-268

Heidegger-Wesen 1959 Heidegger,M.-Das Wesen der Sprache, in: s. Heidegger-Unterwegs 1959, S. 159-216

Heller-Interview 1975 Heller,P.-Counterfeit Interview, in: The Fox, No.1, 1975, S. 102-109

Heller/Menard-Kozloff 1973 Heller,P./Menard,A.-Kozloff: Criticism in Absentia, in: Artforum 11, February 1973, S. 32-36

Henckmann-Ästhetik 1979 Henckmann,W. (Hrsg.)-Ästhetik, Darmstadt 1979

Henle-Sprache 1971 Henle,P. (Hrsg.) - Sprache, Denken, Kultur, Frankfurt a.M. 1971 (englisches Original: Michigan 1958)

Heron-Newman 1970 Heron,P.-Barnett Newman, in: Studio International, September 1970, Vol.180, No.925, S. 70

Herrmann-Smithson 1978 Herrmann,R.-D.-In Search of a Cosmological Dimension: Robert Smithsons Dallas-Fort Worth Airport Project, in: Arts Magazine, May 1978, S. 110-113

Herzogenrath-Selbstdarstellungen 1973 Herzogenrath,W.(Hrsg.)-Selbstdarstellungen: Künstler über sich, Düsseldorf 1973

Hess-Dokumente 1977 Hess,W.-Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg 1956/'1977

Higgins-Postface 1965 Higgins,D.-Auszug aus "Postface", in: s. Becker/Vostell-Happenings 1965, S. 179-192, ursprünglich auf englisch in: Higgins,D.-Postface, Something Else Press, New York 1964

Hintikka-Logic 1973 Hintikka,J.-Logic, Language-Games and Information: Kantian Themes in the Philosophy of Logic, Oxford 1973

Hintikka-Quantification 1973 Hintikka,J.-Quantification and the Picture Theory of Language, in: s. Hintikka-Logic 1973, S.26-52

Hintikka-Quantifiers 1973 Hintikka,J.-Quantifiers, Language-Games and Transcendental Arguments (1971), in: s. Hintikka-Logic 1973, S.98-122

Hoehme, Neuss 1990 Kat. Ausst. Gerhard Hoehme, 1920-1989: Engführung, Hommage à Paul Celan, Clemens-Sels-Museum, Neuss 1990

Hoene-Young Masters 1966 Hoene,A.-Young Masters, Graham Gallery, in: Arts Magazine, February 1966, S. 61

Hoet-Chambres 1986 Hoet,J.-Chambres d'Amis: Omdat wij in kunst geloven, in: Code, Nr.5, Juni 1986, S.2-6

Hofmann-Grundlagen 1978 Hofmann,W.-Grundlagen moderner Kunst, Stuttgart 1978

Holenstein-Tradition 1984 Holenstein,E.-"Die russische ideologische Tradition" und die deutsche Romantik, in: s. Jakobsen-Erbe 1984, S. 21-142

Holz-Theorie 1972 Holz,H.H.-Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens, in: s. documenta 5 1972, S1.1-1.86
Honisch/Jensen-Amerikan.K. 1976 Honisch,D./Jensen,J.C.(Hrsg.)-Amerikanische Kunst von 1945 bis heute, Köln 1976
Honnef-Concept Art 1970 Honnef,K.-Concept Art, in: Magazin Kunst, Nr.38, 2.Quartal 1970, S. 1759-1768
Honnef-Concept Art 1971 Honnef,K.-Concept Art, Köln 1971
Honnef-Weiner 1972 Honnef,K.-Introduction/Einführung, in: s. Weiner, Münster 1972, S. -11
Honnef-Conceptual Art 1976 Honnef,K.-Conceptual Art, in: s.Honisch/Jensen-Amerikan. K. 1976, S.50-55
Howard-Relativity 1972 Howard,G.-Ontological Relativity: a Note, in: Art-Language, Vol.2, No.1, February 1972, S. 56f.
Huebler-November 1968 Kat. Ausst. Huebler,D.-November 1968, New York 1968
Huebler. Andover 1970 Kat. Ausst. Douglas Huebler, Addison Gallery of American Art, Andover/Mass. 1970
Huebler-Location Piece 2. 1970 Huebler,D.-Location Piece 2, New York 1970
Huebler. Münster 1972 Kat. Ausst. Douglas Huebler, Westfälischer Kunstverein, Münster 1972
Huebler. Jerusalem 1973 Kat. Ausst. Douglas Huebler, Israel Museum, Jerusalem 1973
Huebler-Secrets 1973 Huebler,D.-Variable Piece 4, Secrets, New York 1973
Huebler. Lund 1976 Prospekt Douglas Huebler, Galerie St. Petri, Archive of experimental and marginal art, Lund 1976
Huebler. Eindhoven 1979 Kat. Ausst. Douglas Huebler, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven 1979
Huebler. Evanston 1980 Kat.Ausst. Douglas Huebler-10+, Northwestern University, Dittmor Memorial Gallery, Evanston/Illinois 1980
Hurrell-Device 1968 Hurrell,H.-Fluidic Device, Art&Language Press, Coventry/'Prelum' Churchill, Oxford 1968, Edition 200
Hurrell-Notes 1970 Hurrell,H.-Notes on Atkinson's 'Concerning Interpretation of the Brainbridge/Hurrell Models', in: Art-Language, Vol.1/No.2, February 1970, S. 72f.
Hurrell-Sculptures 1970 Hurrell,H.-Sculptures and Devices, in: Art-Language, Vol.1/No.2, February 1970, s. 74ff.; neu mit deutscher Übersetzung in: s. Maenz/Vries-Art&Language 1972, S. 198-203
Idea Structures 1970 Kat. Ausst. Harrison,C.-Idea Structures, London Borough of Camden 1970
Imdahl-Bildautonomie 1981 Imdahl,M.-Bildautonomie und Wirklichkeit: Zur theoretischen Begründung moderner Malerei, Mittenwald 1981
Imdahl-Flag 1981 Imdahl,M.-"Is it a Flag, or is it a Painting?" Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst, neue Fassung in: s. Imdahl-Bildautonomie 1981, S.69-96, 114-119; ursprüngliche Fassung in: Wissenschaft als Dialog, Festschrift für Wolfdietrich Rasch, Stuttgart 1969; neue Fassung zuerst in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Nr.31, Köln 1969
Inbell-Reviews 1975 Inbell,E.-Arts Review, in: Arts Magazine, January 1975, S. 8ff.
Independent Group. London 1990 Kat. Ausst. Robbins,D. (Hrsg.)-Independent Group, Whitechapel Gallery, London 1990
Information 1970 Kat. Ausst. McShine,K.L.-Information, The Museum of Modern Art, New York 1970
Jacob-Entwicklung 1986 Jacob,J.-Die Entwicklung der Pop Art in England...von ihren Anfängen bis 1957: Das Fine - Popular Art Continuum, Frankfurt a.M./Bern/New York 1986
Jäger-Herbart 1982,G.-Die Hebartianische Ästhetik-Ein österreichischer Weg in die Moderne, in: s. Zemann-Literatur 1982, S.195-219
Jaffé-Mondrian 1967 Jaffe,H.L.C.-Mondrian and De Stijl, Köln 1967

Jakobson-Poetics 1960 Jakobson,R.-Linguistics and Poetics, in: s. Sebeok-Style 1960, S. 350-377
Jakobson-Erbe 1984 Jakobson,R./Gadamer,H.-G./Holenstein,E.-Das Erbe Hegels II, Frankfurt a.M. 1984
Jappe-Attitüde 1972 Jappe,G.-Attitüde, in: s.Szeemann-Archiv 1972, o.P.
Johns. New York 1964 Kat. Ausst. Jasper Johns, the Jewish Museum, New York 1964
Johns-Thoughts 1969 Johns,J.-Thoughts on Duchamp, in: Art in America, 57/4, 1969, S.31
Johns-Graphik 1970 Huber,C.(Hrsg.)- Jasper Johns: Graphik, Bern 1970
Johnson-Modern Art 1976 Johnson,E.H.-Modern Art and the Object, London 1976
Johnson-Artists 1982 Johnson,E.H.-American Artists on Art from 1940 to 1980, New York 1980
Jorn-Gedanken 1966 Jorn,A.-Gedanken eines Künstlers, Galerie van de Loo, München 1966
Jorn-Ordnung 1966 Jorn,A.-Die Ordnung der Natur: De divisione naturae, in: s. Jorn-Gedanken 1966, S.161-315; ursprünglich auf dänisch in: Mitteilung Nr.1, Skandinavisches Institut für vergleichenden Vandalismus, Kopenhagen 1962
Judd-Complaints 1969 Judd,D.-Complaints part I, in: Studio International 12/6, April 1969, S. 182-188; neu in: s. Judd-Writings 1975, S. 197ff.
Judd. Eindhoven 1970 Kat. Ausst. Donald Judd, Van Abbemuseum, Eindhoven 1970
Judd-Objects 1974 Judd,D.-Specific Objects, mit deutscher Übersetzung in: s. Vries-Kunst 1974, S. 120-135; ursprünglich in: Arts Yearbook 8, 1965; leicht gekürzt neu in: s. Judd-Writings 1975, S. 181-189; neu auf deutsch in: s. Glozer-Westkunst 1981, S. 267-278
Judd. Ottawa 1975 Kat. Ausst. Smith,B.-Donald Judd, Catalogue Raisonné of Paintings, Objects and Wood-Blocks 1960-1974, National Gallery of Canada, Ottawa 1975
Judd-Pollock 1975 Judd,D.-Jackson Pollock, in: s. Judd-Writings 1975, S. 193ff.; ursprünglich in: Arts Magazine, April 1967
Judd-Writings 1975 Judd,D.-Complete Writings 1959-1975, New York/Halifax 1975
Judd-Drawings 1976 Kat. Ausst. Donald Judd-Zeichnungen/Drawings 1956-1976, Kunstmuseum Basel 1976
Kämpfer-Keil 1985 Kämpfer,F.- "Der rote Keil": Das politische Plakat, Theorie und Geschichte, Berlin 1985
Kambartel-Pollock 1970 Kambartel,W.-Jackson Pollock: Number 32. 1950, Stuttgart 1970
Kambartel-Morris 1971 Kambartel,W.-Robert Morris: Felt Piece, Stuttgart 1971
Kant-Kritik 1977 Kant,I.-Kritik der Urteilskraft, Frankfurt a.M. 1977 (Werkausgabe, Bd.X)
Kaplan-Quantifying In 1969 Kaplan,D.-Quantifying In, in: s. Davidson/Hintikka-Words 1969, S. 206-238
Kaprow-Art 1966 Kaprow,A.-Experimental Art, in: Art News, March 1966, Vol.65, Nr.1, S.60-63
Kaprow-Happenings 1968 Kaprow,A.-Pinpointing Happenings, in: s. Hess/Ashberry-Art 1968, S.216-224
Kaprow-Shape 1968 Kaprow,A.-The Shape of the Art Environment, How anti-form is "Anti-Form"?, in: Artforum, Summer 1968, S. 32f.
Kaprow-Education I-III 1970/1971/1974 Kaprow,A.-The Education of the Un-Artist, part I, in: Art News, February 1970; part II, in: Art News, May 1971; part III, in: Art in America, January-February 1974, S.85-91
Kaprow-Pollock 1982 Kaprow,A.-The Legacy of Jackson Pollock, auf französisch in: s. Pollock, Paris 1982, S. 316-318; ursprünglich in: Art News 57, October 1958
Karshan-Post-Object 1970 Karshan,D.-The Seventies: Post-Object Art, in: Studio International, September 1970, Vol.180, No.925, S. 69f.
Kawara. Stockholm 1980 Kat. Ausst. On Kawara-continuity/discontinuity 1963-1979, Moderna Museet, Stockholm 1980

Kellein-Tendenzen 1985 Kellein,T.-Intermediäre Tendenzen nach '45, in: s. Klang 1985, S.438-443
Kenny-Wittgenstein 1974 Kenny,A.-Wittgenstein, Frankfurt a.M. 1974 (englisches Original: 1972)
Kepes-Sign 1966 Kepes,G.(Hrsg.)-Sign, Image, Symbol, New York 1966
Kepes-Erziehung 1967 Kepes,G.(Hrsg.)-sehen+werten: Visuelle Erziehung, Brüssel 1967 (englisches Original: New York 1966)
Kepes-Struktur 1967 Kepes,G.(Hrsg.)-sehen+werten: Struktur in Kunst und Gesellschaft, Brüssel 1967 (englisches Original: New York 1966)
Kepes-Modul 1969 Kepes,G.(Hrsg.)-sehen+werten: Modul, Proportion, Symmetrie, Rhythmus, Brüssel 1969 (englisches Original: New York 1966)
Kepes-Wesen 1969 Kepes,G.(Hrsg.)-sehen+werten: Wesen und Kunst der Bewegung, Brüssel 1969 (englisches Original: New York 1965)
Kerber-American.K. 1971 Kerber,B.-Amerikanische Kunst seit 1945, Stuttgart 1971
Kierkegaard-Auswahl 1969 Kierkegaard,S.-Auswahl aus dem Gesamtwerk..., München/ Hamburg 1969
Kippenberger. Darmstadt 1986 Kat. Ausst. Martin Kippenberger, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1986
Klang 1985 Maur,K. (Hrsg.)-Vom Klang der Bilder, Staatsgalerie Stuttgart 1985
Klee-Denken 1964 Klee,P.-Das bildnerische Denken, Basel/Stuttgart ^{2}1964
Klüver/Martin-Pieces 1991 Klüver,B./Martin,J.-Four Difficult Pieces, in: Art in America, July 1991,S.80-99,138
Koch/Leary-Century 1983 Koch,S./Leary,D.E. (Hrsg.)-A Century of Psychology as Science, New York 1983
Konzept-Kunst 1972 Kat. Ausst. Konzept-Kunst, Kunstmuseum Basel 1972
Konzeption 1969 Kat. Ausst. Fischer,K./Wedewer,R.-Konzeption-conception, Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich 1969
Kostelanetz-Cage 1989 Kostelanetz,R.-John Cage im Gespräch: zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit, Köln 1989
Kosuth-Art after Phil. I/II/III 1969 Kosuth,J.-Art after Philosophy, in: Studio International, part I: October 1969, S. 134-137; part II: November 1969, S. 160f.; part III: December 1969, S. 212f.; Teile I-III mit deutscher Übersetzung neu in: s. Kosuth, Stuttgart 1981, S. 142-183; Teile I-III mit französischer Übersetzung neu in: s. Schlatter-Art 1990, S.435-472; Auszüge neu in: s. Maenz/Vries-Art&Language 1972, S. 75-99; s. Battcock-Idea Art 1973, S. 70-101; s. Johnson-Artists 1982, S. 134ff.
Kosuth-Answer 1970 Kosuth,J.-Answer to Criticisms, in: Studio International, June 1970, Vol.179, No.923, S. 245
Kosuth-Note 1970 Kosuth,J.-Introductory Note by the American Editor, in: Art-Language, Vol.1, No.2, February 1970, S.1-4; mit deutscher Übersetzung neu in: s. Kosuth, Stuttgart 1981, S.132-139
Kosuth-Reply 1970 Kosuth,J.-Reply to Claura, in: Studio International, February 1970, Vol.179, No.919, S. 44
Kosuth, Luzern 1973 Kat. Ausst. Joseph Kosuth-Investigations, 5 Bde., Kunstmuseum Luzern 1973
Kosuth-(Notes) 1974 Kosuth,J.-(Notes) On an "Anthropologized Art", in: s. Project 74, 1974, S. 234-237; neu in: s. Kosuth, Stuttgart 1981, S. 128-131; neu mit holländischer Übersetzung in: s. Kosuth, Antwerpen 1978, S. 9-16, 88-95
Kosuth-Anthropologist 1975 Kosuth,J.-The Artist as Anthropologist, in: The Fox, No.1, New York City 1975, S. 18-30; neu mit deutscher Übersetzung in: s. Kosuth, Stuttgart 1981, S. 104-125; neu mit französischer Übersetzung in: s. Schlatter-Art 1990, S.498-537
Kosuth, Gent 1977 Kat. Ausst. Joseph Kosuth-Within the Context: Modernism and Critical

Practice, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent 1977
Kosuth, Antwerpen 1978 Kat. Ausst. Debbaut,J.-Joseph Kosuth: Teksten/Textes, International Cultureel Centrum, Antwerpen 1978
Kosuth-Context 1981 Kosuth,J.-Within the context: Modernism and critical practice, in: s. Kosuth, Stuttgart 1981, S.44-79; ursprünglich in: s. Kosuth, Gent 1977
Kosuth, Stuttgart 1981 Kat. Ausst. Inboden,G.-Joseph Kosuth, The Making of Meaning, Selected Writing, Staatsgalerie Stuttgart 1981
Kosuth, Rom 1982 Kat. Ausst. Joseph Kosuth, Galerie Mario Diacono, Rom 1982
Kosuth-Interviews 1989 Kosuth,J.-Interviews 1969-1989, Stuttgart 1989
Kozloff-Warehouse 1969 Kozloff,M.-9 in a Warehouse, An 'attack on the status of the object', in: Artforum, January 1969, S.38-42
Kozloff-Art 1972 Kozloff,M.-The Trouble with Art-as-Idea, in: Artforum, December 1972, S. 33-37
Kozloff-Reply 1973 Kozloff,M.-[Reply to Heller/Menard-Kozloff 1973], in: Artforum 11, February 1973, S. 36
Krauss-Frontality 1968 Krauss, R.-On Frontality, in: Artforum, May 1968, S. 40-46
Krauss-LeWitt 1968 Krauss,R.-Sol LeWitt, Dwan Gallery, in: Artforum, April 1968, S. 57f.
Krauss-Modernism 1972 Krauss,R.-A View of Modernism, in: Artforum, September 1972, S. 48-51
Krauss-LeWitt 1978 Krauss,R.-LeWitt in Progress 1978, in: October 6/Fall 1978, S. 47-60
Kruger-Picture 1978 Kruger,B.-Picture/Readings, o.O. 1978
Kubler-Zeit 1982 Kubler,G.-Die Form der Zeit, Anmerkungen zur Geschichte der Dinge, Frankfurt a.M. 1982 (englisches Original: London/New Haven 1962)
Kuhn-Struktur 1976 Kuhn,T.-Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt a.M. ^{2}1976 (englisches Original: Chicago 1962/^{2}1970)
Kultermann-Geschichte 1990 Kultermann,U.-Geschichte der Kunstgeschichte: Der Weg einer Wissenschaft, München ^{2}1990
Kunst 1991 Kat. Ausst. Kunst als Grenzbeschreitung: John Cage und die Moderne, Staatsgalerie moderner Kunst, München 1991
Kunst in Europa 1980 Kat. Ausst. Kunst in Europa na 68, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent 1980
Kunst in der Revolution 1972 Kat. Ausst. Kunst in der Revolution, Architektur, Produktgestaltung, Malerei, Plastik, Agitation, Theater, Film in der Sowjetunion 1917-1932, Frankfurter Kunstverein 1972
Kunst-Über Kunst 1974 Kat. Ausst. Kunst-Über Kunst, Kölnischer Kunstverein, Köln 1974
Kuspit-LeWitt 1975 Kuspit,D.B.-Sol LeWitt: The Look of Thought, in: Art in America, September/October 1975, S. 43-49
Kuspit-LeWitt 1978 Kuspit,D.B.-Sol LeWitt the Wit, in: Arts Magazine, April 1978, S. 118-124
Kuspit-Greenberg 1979 Kuspit,D.B.-Clement Greenberg, Madison/Wisconsin/London 1979
Kuspit-Case 1983 Kuspit, D.B.-Flak from the 'Radicals': The American Case Against Current German Painting, in: s. Expressions 1983, S.43-55
Kuspit-Art&Language 1986 Kuspit,D.B.-Of Art and Language, in: Artforum, May 1986, S. 127ff.
Kuspit-Justification 1986 Kuspit, D.B.-The Narcissistic Justification of Art Criticism, in: Art Criticism, Vol.2, No.2, 1986, S.86-92
Kuspit-Opera 1988 Kuspit,D.B.-The Opera is Over, in: Artscribe, No.71, September-October 1988, S.44-49
Lacan-Art 1980 [Lacan,J.]-Art and Artists in Lacan's work, in: Flash Art, No.98-99, Summer 1980, S.48-55
Language 1985 Kat. Ausst. Watch Your Language. An exhibition exploring the use of

words in art, Whitworth Art Gallery, University of Manchester, Manchester 1985
Lauener-Quine 1982 Lauener,H.-Willard V. Quine, München 1982
Lawler-Arrangements 1983 Lawler,L.-Arrangements of Pictures, in: October, No.23, 1983, S.3-16
Lawler-Coordonnées 1989 Lawler,L.-Les Coordonnées, 1988, in: Kunstforum, Nr.104, November-Dezember 1989, S.100,158,165,176,185,214
Leering-Van Moorsel-Visser 1968 Leering-Van Moorsel,L.-de collectie Marten en Mia Visser..., in: Museumjournaal, serie 13, No.2, 1968
Leibniz-Theodicee 1883 Leibniz,G.W.-Die Theodicee, Leipzig 1883
Lessing-Laokoon 1976 Lessing G.E.-Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart 1976
Lévi-Strauss-Denken 1973 Lévi-Strauss,C.-Das wilde Denken, Frankfurt a.M. 1973 (französisches Original: Paris 1962)
Levin-Analyse 1971 Levin,S.B.- Die Analyse des 'komprimierten' Stils in der Poesie, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 3, 1971, S. 59-80
LeWitt. Dwan 1967 LeWitt,S.-Reklame Dwan Gallery, Los Angeles, in: Art International, Vol.XI/4, April 20, 1967, o.P.
LeWitt-Paragraphs 1967 LeWitt,S.-Paragraphs on Conceptual Art, in: Artforum, June 1967, Vol.5, No.10, Special issue, S. 79-83; neu mit deutscher Übers. in: s. Vries-Kunst 1974, S. 176-185 ; s. LeWitt, New York 1978, S. 166f.; auf deutsch in: s. Dreher-LeWitt 1989, S. 14f.
LeWitt. Los Angeles 1968 Kat. Ausst. Sol LeWitt, Ace Gallery, Los Angeles 1968/69
LeWitt-Drawing 1969 LeWitt,S.- Drawing Series 1968 (Fours), in: Studio International, April 1969, Vol.177, No.910, S. 189
LeWitt-Sentences 1969 LeWitt,S.-Sentences on Conceptual Art, in: Art-Language Vol.1/No.1, May 1969, S. 11-13; neu in: s. LeWitt, New York 1978, S. 168; s. Müller-Avantgarde 1972; s. Art Conceptuel 1989, S.200-203; neu auf deutsch in: s. Glozer-Westkunst 1981, S. 280f.
LeWitt-Variations 1969 LeWitt,S.-49 3-Part Variations Using 3 Different Kinds of Cubes, 1967-68, Galerie Bischofberger, Zürich 1969
LeWitt. Den Haag 1970 Kat. Ausst. Sol LeWitt, Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1970
LeWitt. Los Angeles 1970 Kat. Ausst. Sol LeWitt, Pasadena Art Museum, Los Angeles/California 1970/1971
LeWitt-Serial 1970 LeWitt,S.-Serial Project No.1, in: s. LeWitt, Den Haag 1970, S. 54f.; ursprünglich in: Aspen Magazine, Nos. 5 and 6, 1966; neu in: s. LeWitt, New York 1978, S. 170f.; neu auf französisch in: s. Art Conceptuel 1989, S.204f.
LeWitt. Bern 1972 Kat. Ausst. Sol LeWitt, Kunsthalle Bern 1972
LeWitt-Wall Drawings 1972 LeWitt,S.-All Wall Drawings, in: Arts Magazine, February 1972, S. 39-44
LeWitt-Drawing Series 1974 LeWitt,S.-Drawing Series I,II,III,IIII, A&B, Turin/Düsseldorf 1974
LeWitt-Incomplete 1974 LeWitt,S.-Incomplete Open Cubes, John Weber Gallery, New York 1974
LeWitt. Köln 1976 Kat. Ausst. Grüterich,M.-Sol LeWitt, Incomplete Open Cubes, Wandzeichnungen, Kölnischer Kunstverein 1976
LeWitt-Modular Drawings 1976 LeWitt, S.-Modular Drawings, Centre d'art contemporain, Cité universitaire, Genf 1976
LeWitt. New York 1978 Kat. Ausst. Sol LeWitt, The Museum of Modern Art, New York 1978
LeWitt-o.T. 1980 LeWitt,S.-o.T., in: Studio International, Vol.195, No.990, 1980, S.41
LeWitt. Amsterdam 1984 Kat. Ausst. Sol LeWitt-Wall Drawings 1968-1984, Stedelijk

Museum, Amsterdam 1984
LeWitt. München 1986 Kat. Ausst. Sol LeWitt-Aquarelle 1982-1985, Galerie Schiessel, München 1986
LeWitt. Frankfurt 1990 Kat. Ausst. Sol LeWitt. Books 1966-1990, Portikus, Frankfurt a.M. 1990
Link-Rezeptionsforschung 1980 Link,H.-Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme, Stuttgart [2]1980
Lippard-LeWitt 1967 Lippard,L.-Sol LeWitt: Nonvisual Structures, in: Artforum, Vol.V./No.8, April 1967, S. 42-46; neu in: s. Lippard-Changing 1971, S. 155-166
Lippard-Seattle 1969 Kat. Ausst. Lippard,L.-557,087 Seattle, Seattle Art Museum Pavilion 1969
Lippard-Time 1969 Lippard,L.-Time: A Panel Discussion, in: Art International, Vol.XIII, No.9, November 1969, S.20-23,39
Lippard-Change 1971 Lippard,L.-Change and Criticism: Consistency and Small Minds, in: s. Lippard-Changing 1971, S. 23-34; ursprünglich in: Art International, Vol.XI/No.9, November 1967
Lippard-Changing 1971 Lippard,L.-Changing, Essays in Art Criticism, New York 1971
Lippard-Cult 1971 Lippard,L.R.-Cult of the Direct and the Difficult, in: s. Lippard-Changing 1971, S. 112-119; ursprünglich in: s. Two Decades 1966
Lippard-Dematerialization 1973 Lippard,L.-Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972..., New York 1973
Lippard-Sculpture 1975 Lippard,L.-o.T.[Katalogbeitrag], in: s. Rose-Readings 1975, S.183-186; ursprünglich in: s. American Sculpture 1967
Lippard-Center 1976 Lippard,L.-From the Center, New York 1976
Lippard-LeWitt 1978 Lippard,L.-The Structures, the Structures and the Wall drawings, the Structures and the Wall Drawings and the Books, in: s. LeWitt, New York 1978, S. 23-30
Lippard-Reinhardt 1981 Lippard, L.R.-Ad Reinhardt, New York 1981
Lippard-Book 1984 Lippard,L.-The Artist's Book Goes Public, in: s. Lippard-Message 1984, S. 48-52; ursprünglich in: Art in America, January-February 1977, S. 40f.; neu in: s. Lyons-Books 1985, S. 45-48
Lippard-Message 1984 Lippard,L.-Get the Message? A Decade of Art for Social Change, New York 1984
Lippert-Collecting 1990 Lippert,W.(Hrsg.)-Corporate Collecting: Manager-die neuen Medici?, Düsseldorf/Wien/New York 1990
Livingston-Los Angeles 1968 Livingston,J.-Los Angeles, in: Artforum, December 1968, S.66
Lohse-Reihenphänomen 1977 Lohse,R.P.-Das Reihenphänomen in der Minimal-art, in: Kunstnachrichten, 13.Jg., Heft 4, Mai 1977, S. 110f.
Lole/Pilkington/Rushton-Models 1973 Lole,K./Pilkington,P./Rushton,D.-Possible Models for Propositional Attitudes, in: Studio International, January 1973, S.29-31
Long. Studio 1970 Long,R.-o.T., in: Studio International, Vol.179, No.920, March 1970, S.106-111
Long. Amsterdam 1973 Kat. Ausst. Richard Long, Stedelijk Museum, Amsterdam 1973/1974
Long. Edinburgh 1974 Kat. Ausst. Richard Long, The Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh 1974
Long. Eindhoven 1979 Kat. Ausst. Richard Long, Van Abbemuseum, Eindhoven 1979
Long. New York 1986 Kat. Ausst. Richard Long, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1986
Lübbe-Fortschritt 1983 Lübbe,H.-Der Fortschritt und das Museum, in: Dilthey-Jahrbuch 1983, Bd.I

Luhmann-Kunst 1976 Luhmann,N.-Ist Kunst codierbar?, in: s. Schmidt-Kolloquium 1976, S.60-95

Luhmann-Kunstwerk 1984 Luhmann,N.-Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Delfin III, August 1984, S.51-69

Luhmann-Medium 1986 Luhmann,N.-Das Medium der Kunst, in: Delfin VII, 4. Jg., Heft 1, Dezember 1986, S. 6-15

Luhmann-Systeme 1987 Luhmann,N.-Soziale Systeme, Frankfurt a.M. ^{2}1987

Lynton-Art 1969 Lynton,N.-Impossible Art-Is it Possible?, in: New York Times, 21.9.1969, S. 29,32

Lyons-Books 1985 Lyons,J.-Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook, New York 1985

Lyotard-Notes 1978 Lyotard,J.-F.-Notes préliminaires sur la pragmatique des oeuvres (en particulier de Daniel Buren), in: Critique, No.378, Paris 1978; neu auf englisch in: October 10, Fall 1979, S.59-67; neu auf deutsch in: s. Lyotard-Philosophie 1986, S.79-95; s. Lyotard-Buren 1987, S.11-28

Lyotard-Condition 1979 Lyotard,J.-F.-la condition postmoderne, rapport sur le savoir, Paris 1979

Lyotard-Invisibles 1981 Lyotard,J.-F.-Faire voir les invisibles, où: contre le réalisme, in: s. Buren, Paris 1981, S.26-38; neu auf deutsch in: s. Lyotard-Buren 1987, S.29-46

Lyotard-Essays 1982 Lyotard,J.-F.-Essays zu einer affirmativen Ästhetik, Berlin 1982 (Aufsätze aus: ders.-Des dispositifs pulsionels, Prais 1980)

Lyotard-Réponse 1982 Lyotard,J.-F.-Réponse à la question: Qu'est-ce que le postmoderne, in: Critique 419, avril 1982, S. 357-367; neu auf deutsch in: Tumult 4/1982, S. 131-142

Lyotard-Travail 1982 Lyotard,J.-F.-Le Travail et L'Ecrit chez Daniel Buren: Une introduction à la philosophie des arts contemporains, Limoges 1982; neu auf deutsch in: s. Lyotard-Buren 1987, S.59-80

Lyotard-Erhabenes 1984 Lyotard,J.-F.-Das Erhabene und die Avantgarde, in: Kunstforum Bd.75, September-Oktober 7/1984, S. 121-128; ursprünglich in: Merkur, März 1984, 38.Jg., Heft 2, S. 151ff.; auf englisch in: Artforum, April 1984, S. 34-43

Lyotard-Immatériaux 1984 Lyotard,J.-F.-Les Immatériaux, in: Parachute 36, September-October-November 1984, S.43-47

Lyotard-Immaterialität 1985 Lyotard,J.-F. u.a.-Immaterialität und Postmoderne, Berlin 1985

Lyotard-Auschwitz 1986 Lyotard,J.-F.-Streitgespräche, oder: Sprechen nach 'Auschwitz', Bremen o.J. (1986); ursprünglich auf französisch in: s. Colloque de Ceriay 1981

Lyotard-Philosophie 1986 Lyotard, J.-F.-Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986

Lyotard-Buren 1987 Lyotard, J.-F.-Über Daniel Buren, Stuttgart 1987

Mac Low-Maciunas 1982 Mac Low,J.-Wie George Maciunas die New Yorker Avantgarde kennenlernte..., in: s. Fluxus, Wiesbaden 1982, S. 110-125

Mac Low/Young-Anthology 1970 Mac Low,J./Young,L.M.-An Anthology, New York 1963/ München^{2}1967 und ^{3}1970

Macmillan-LeWitt 1975 Macmillan,D.-Sol LeWitt/Scottish Sculpture '75, Scottish National Gallery/The Fruitmarket Gallery, Edinburgh, in: Studio International, July/August 1975, Vol.190, Nr.976, S. 78f.

Maenz 1970-1975, 1975 Maenz,P.-1970-1975, Köln 1975

Maenz/Vries-Art&Language 1972 Maenz,P./Vries,G. de-Art&Language, Texte zum Phänomen Kunst und Sprache, Köln 1972

Marck-Venet 1988 Marck, J. van der-Bernar Venet, Paris 1988

Marmer-Art 1977 Marmer,N.-Art & Politics '77, in: Art in America, July/August 1977, S. 64ff.

Margolis-Language 1965 Margolis,J.-The Language of Art and Art Criticism, Detroit 1965

Margolis-Identität 1979 Margolis,J.-Die Identität eines Kunstwerks, in: s. Henckmann-

Ästhetik 1979, S.209-229; ursprünglich auf englisch in: Mind, No.67, 1959, S.34-50; neu in: s. Margolis-Language 1965, S.49-63,184f.

Mashek-Kuspit 1976 Mashek,J.-Kuspit's LeWitt: Has He Got Style?, in: Art in America, November-December 1976, S.107-111

Master Works 1983 Kat. Ausst. Maenz,P./Vries,G. de-Master Works of Conceptual Art, Galerie Maenz, Köln 1983

Mc Collum, London 1985 Kat. Ausst. Allan Mc Collum, Lisson Gallery, London 1985

Mc Evilley-Alphabet 1989 Mc Evilley,T.-Another Alphabet, in: Artforum, November 1989, S.106-115

Mechelen-Language 1978 Mechelen, M. van-Language as Art-Art as Language: a study on the journals Art-Language and The Fox, doktoraalscriptie, Arnhem 1978

Meinhardt-Ersatzobjekte 1989 Meinhardt,J.-Ersatzobjekte und bedeutende Rahmen: Allan Mc Collum, Louise Lawler, Barbara Bloom, in: Kunstforum, Bd.99, März-April 1989, S.200-220

Melikian-Kunstmarkt 1989 Melikian,S.-Kunstmarkt der achtziger Jahre: Investoren verdrängen die Liebhaber, in: Art, Nr.11, November 1989, S.112-118

Menard-Doing 1975 Menard,A.-Are You Doing What You're Doing While You're Doing What You Are?, in: The Fox, No.1, 1975, S. 31-48

Menard/White-Media 1975 Menard,A./White,R.-Media Madness, in: The Fox, No.2, 1975, S. 105-116

Merewether/Stephen-Divide 1977 Merewether,C./Stephen,A.-The Great Divide, Melbourne 1977

Merleau-Ponty-Film 1964 Merleau-Ponty,M.-The Film and the New Psychology, in: s. Merleau-Ponty-Sense 1964, S.48-59

Merleau-Ponty-Sense 1964 Merleau-Ponty,M.-Sense and Non-Sense, Evanston 1964 (französisches Original: Paris 1948)

Messer-Art 1969 Messer,T.M.-Impossible Art-Why it is, in: Art in America, May-June 1969, S.30f.

Meyer-Art 1972 Meyer,U.-Conceptual Art, New York 1972

Michalski-Grenze 1932 Michalski,E.-Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, Berlin 1932

Migliorini-Art 1971 Migliorini,E.-Conceptual Art, Florenz 1971

Miller-Art&Language 1984 Miller,S.-Art&Language: Mike Baldwin and Mel Ramsden, Extracts from a conversation, in: Artscribe No.47, July/August 1984, S. 13-18

Miller-Baldessari 1989 Miller,J.-The Deepest Cut: John Baldessari, in: Artscribe, No.75, May 1989, S.52-56

Millet-Art Conceptual 1972 Millet,C.-l'art conceptuel comme sémiotique de l'art, in: s. Millet-Concept 1972, S. 5-23; ursprünglich in: vh 101, No.3, Automne 1970, S. 2-21

Millet-Concept 1972 Millet,C.-Textes sur l'art conceptuel, Paris 1972

Minimal Art 1969 Kat. Ausst. Minimal Art, Akademie der Künste, Berlin 1969

Mise en Pièces 1981 Kat. Ausst. Mise en Pièces, Mise en Place, Mise au Point, Maison de la Culture, Chalon-sur-Saone/Le Coin du Miroir, Dijon 1981

Moffet-Olitski 1981 Moffet,K.-Jules Olitski, New York 1981

Moles-Informationstheorie 1971 Moles,A.-Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung, Köln 1971

Mondrian-Lebenserinnerungen 1958 Mondrian,P.-Lebenserinnerungen und Gedanken über die "Neue Gestaltung", in: das Kunstwerk, 9/XI, März 1958, S.10ff.

Mondrian, New Haven 1979 Kat. Ausst. Troy,N.J.-Mondrian and Neo-Plasticism in America, Yale/University Art Gallery, New Haven/Connecticut 1979

Morgan-Role 1978 Morgan,R.C.-The Role of Documantation in Conceptual Art: An Aesthetic Inquiry, Ph.D. dissertation, Department of Art, New York University, New York

1978
Morris-Anti-Form 1968 Morris,R.-Anti-Form, in: Artforum, April 1968, S.33-35
Morris-Notes IV 1969 Morris,R.-Notes on Sculpture, Part IV, in: Artforum, April 1969, S.50-54; neu mit deutscher Übersetzung in: s. Vries-Kunst 1974, S.226-243
Morris-Notes 1970 Morris,R.-Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated, in: Artforum, April 1970, S.62-66
Morris-Splashes 1973 Morris,R.-Some Splashes in the Ebb Tide, in: Artforum, February 1973, S.43-49
Morris-Notes I 1974 Morris,R.-Notes on Sculpture, Part I, mit deutscher Übersetzung in: s. Vries-Kunst 1974, S. 192-201; ursprünglich in: Artforum IV/6, February 1966, S.42-44
Morris-Notes II 1974 Morris,R.-Notes on Sculpture, Part II, mit deutscher Übersetzung in: s. Vries-Kunst 1974, S.202-211; ursprünglich in: Artforum V/2, October 1966, S.20-23
Morris-Notes III 1974 Morris,R.-Notes on Sculpture, Part III, mit deutscher Übersetzung in: s. Vries-Kunst 1974, S.212-225; ursprünglich in: Artforum VI/10, Summer 1967, S.24-29
Morschel-Conceptual 1973 Morschel,J.-Conceptual Art im Museum Leverkusen, in: s. Querschnitt 1973, o.P.
Müller-Avantgarde 1972 Müller,G.-The New Avantgarde: Issues for the art of the seventies, London 1972
Müller-Waiting-List 1990 Müller,H.J.-"We can put you on the waiting list", in: Kunstforum, Bd.110, November-Dezember 1990, S.327-338
Mukarovsky-Ästhetik 1982 Mukarovsky,J.-Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt a.M. ^{4}1982
Mulders-Kunst 1984 Mulders,W.-Als kunst dwang en herhaling wordt, in: Museum Magazine, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1984/2, S. 49-56
Murs, Paris 1981 Kat. Ausst. Murs, Centre Georges Pompidou, Paris 1981/82
Museum 1985 Kat. Ausst. Schilling,J.-Museum? Museum! Museum. Kunst von heute aus Hamburger Privatsammlungen, Museum für 40 Tage, Schmilinskystraße 6, Hamburg 1985
Nabakowski-Museum 1973 Nabakowski,G.-Ein Museum und seine Perspektiven, in: heute Kunst, Nr.1, April 1973
Nachbilder 1979 Kat. Ausst. Nachbilder: Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst, Kunstverein Hannover 1979
Nees-Kunst 1986 Nees,G.-Künstliche Kunst und Künstliche Intelligenz, in: s. Bilder 1986, S.58-67
Neumann-Mutter 1956 Neumann,E.-Die große Mutter, Zürich 1956
Neurath-Protokollsätze 1933 Neurath,O.-Protokollsätze, in: Erkenntnis Nr.3, 1932/33, S.204-214
New Art 1972 Kat. Ausst. The New Art, Hayward Gallery, London 1972
Nöth-Strukturen 1972 Nöth,W.-Strukturen des Happenings, Hildesheim/New York 1972
Noland, New York 1977 Kat. Ausst. Waldmann,D.-Kenneth Noland: A Retrospective, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1977
NY Art Now, London 1987 Kat. Ausst. NY Art Now, Saatchi Collection, London 1987
Olbrechts-Tyteca/Perelman-Argumantation 1970 Olbrechts-Tyteca,L./Perelman,C.-Traité de l'Argumentation, Brüssel ^{2}1970
Oliva-Barry 1973 Oliva,A.B.-Interview with Robert Barry, in: Domus, Nr.525, August 8/1973, S.55
Op losse schroeven 1969 Kat. Ausst. de Wilde,E./Beeren,W.A.L.-Op losse schroeven: Situaties en crypto-structuren, Stedelijk Museum, Amsterdam 1969
Opie, London 1985 Kat. Ausst. Julian Opie, Lisson Gallery, London 1985
Osborne-Companion 1980 Osborne,H.-The Oxford Companion to 20th c. Art, Oxford U.P. ^{4}1990
Overbeke-Chomsky 1978 Overbeke,M.v-Chomsky, Taal tussen weten en geweten, Baarn

1978
Owens-Repetition 1985 Owens,C.-Repetition&Difference, in: s. Mc Collum, London 1985, S.5-8
Parmentier-B.M.T. 1982 Parmentier,M.-B.M.T. moi et les autres: modeste contribution aux cérémonies commémoratives du Quatorzième Anniversaire, in: Artistes, No.11, Juin-Juillet 1982, S.26-30
Paskus-Judd/Reinhardt 1976 Paskus,B.C.-o.T. (Rezension von Ausgaben Gesammelter Schriften von Ad Reinhardt und Donald Judd (s. Judd-Writings 1975)), in: Art Journal, XXXVI/2, Winter 1976/77, S.172-176
Patton-Voices 1977 Patton,P.-Other Voices, Other Rooms: The Rise of the Alternative Space, in: Art in America, July-August 1977, S.80-89
Penone, Essen 1978 Kat. Ausst. Giuseppe Penone, Museum Folkwang, Essen 1978
Perelman-New Rhetoric 1971 Perelman,C.-The New Rhetoric, in: s. Bar-Hillel-Pragmatics 1971, S. 145-149
Perrone-Bochner 1978 Perrone,J.-Mel Bochner: Getting from A to B, in: Artforum, January 1978, S. 24-32
Pevsner/Vantogerloo/Bill 1949 Kat. Ausst. Nikolaus Pevsner, Georges Vantongerloo, Max Bill, Kunsthaus Zürich 1949
Phillpot-Artists 1985 Phillpot,C.-Some Contemporary Artists and their Books, in: s. Lyons-Books 1985, S.97-132
Piaget-Einführung 1981 Piaget,J.-Einführung in die genetische Erkenntnistheorie, Frankfurt a.M. ^{2}1981 (englisches Original: London/New York 1970)
Pier+Ocean 1980 Kat. Ausst. Pier+Ocean, Hayward Gallery, London 1980
Pierce-Phänomen 1983 Pierce,C.S.-Phänomen und Logik der Zeichen, Frankfurt a.M.1983
Pilkington-Grammar 1973 Pilkington,P.-Constructing a grammar: Annotations/Indexing/Dictionary, Paper 1093, o.P., Archiv Mel Ramsden, Banbury 1973
Pilkington-Opinions 1975 Pilkington,P.-Vulgar Popular Opinions, in: Art-Language, Vol.3/No.2, May 1975, S. 52-58
Pincus-Witten- LeWitt 1973 Pincus-Witten,R.-Sol LeWitt: Word - Object, in: Artforum, February 1973, S. 69-72
Pincus-Witten-Calle 1989 Pincus-Witten,R.-Sophie Calle, in: Art in America, October 1989, S.192-197
Plagens-Seattle 1969 Plagens,R.-557,087, in: Artforum, December 1969, S. 64-69
Platt-Formalism 1986 Platt,S.N.-Formalism and American Art: Criticism in the 1920s, in: Art Criticism, Vol.2, Nr.2, 1986, S.69-84
Poinsot-Déni 1988 Poinsot,J.-M.-Déni d'exposition, in: s. Art Conceptuel I 1988, S.13-21
Pollock, New York 1967 Kat. Ausst. O'Connor,F.V.-Jackson Pollock, The Museum of Modern Art, New York 1967
Pollock, Paris 1982 Kat. Ausst. Jackson Pollock, Centre Georges Pompidou, Paris 1982
Pollock-Painting 1990 Pollock,J.-My Painting, in: s. Shapiro-Expressionism 1990, S.365f.; ursprünglich in: Possibilities I, Winter 1947-8
Post-Mondrian Abstraction 1973 Kat. Ausst. Pincus-Witten,R.-Post-Mondrian Abstraction in America, Museum of Modern Art, Chicago/Ill. 1973
Post-Painterly Abstraction 1964 Kat. Ausst. Post-Painterly Abstraction, Los Angeles County Museum, Los Angeles 1964
Prince-Gladstone 1988 Prince,R.-o.T., Barbara Gladstone Gallery/Eastern Press, New York 1988
Printed Matter 1984 Printed Matter Inc.: Catalog 1983/84, Books by Artists, New York 1984
Project '74, 1974 Kat. Ausst. Kunst bleibt Kunst, Project '74, Wallraf-Richartz-Museum/Kölnischer Kunstverein, Köln 1974
Prospect '69, 1969 Kat. Ausst. Prospect '69, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1969

Quéloz-Oeuvre 1988 Quéloz,C.-Comment énumérer les vertus d'une oeuvre d'art que n'importe qui pourrait posséder?, in: Faces, No.9, Eté 1988, S.29-33
Querschnitt 1973 Querschnitt. Eine Auswahl aus den Kunstnachrichten von 1963-1973, Kunstkreis Luzern 1973
Quine-Philosophie 1973 Quine, W.V.O-Philosophie der Logik, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1973 (englisches Original: Englewood Cliffs, N.J., 1970)
Quine-ontolog. Rel. 1975 Quine, W.V.O.-Ontologische Relativität und andere Schriften, Stuttgart 1975 (englisches Original: London/New York 1969)
Quine-Wurzeln 1976 Quine,W.V.O.-Wurzeln der Referenz, Frankfurt a.M. 1976 (englisches Original: La Salle/Illinois 1974)
Quine-log. Standpunkt 1979 Quine,W.V.O.-Von einem logischen Standpunkt, Neun logisch-philosophische Essays, Berlin/Frankfurt a.M./Wien 1979 (englisches Original: Cambridge/Mass. 1973)
Quine-Wort 1980 Quine,W.V.O.-Wort und Gegenstand, Stuttgart 1980 (englisches Original: Cambridge/Mass. 1960)
Ramsden-Genealogies 1970 Ramsden,M.-Notes on Genealogies, in: Art-Language, Vol.1/ Nr.2, February 1970, S. 84-88
Ramsden-Gilbert-Rolfe 1975 Ramsden,M.-Jeremy Gilbert-Rolfe's as-silly-as-you-can-get 'Brice Marden's painting' (Artforum, October 1974), in: The Fox, No.2, 1975, S. 8-14; neu mit französischer Übersetzung in: s. Schlatter-Art 1990, S.476-494
Ramsden-Practice 1975 Ramsden,M.-On Practice, in: The Fox, No.1, 1975, S. 66-83
Ramsden-Protest 1975 Ramsden,M.-Perimeters of Protest, in: The Fox, No.1, 1975, S.133ff.
Ramsden-Framing 1976 Ramsden,M.-Review: Framing & Being Framed - or are we going to let Barbara Rose get away with 'Dialectics' this year?, in: The Fox, No.3, 1976, S. 64-74
Ramsden-Method 1977 Ramsden,M.-Method 4.3, in: Art-Language, Vol.4/No.2, October 1977, s. 50-54
Ratcliff-Longo 1985 Ratcliff,C.-Roberto Longo, München 1985
Rauschenberg, Washington 1977 Kat. Ausst. Robert Rauschenberg, National Collection of Fine Arts/Smithsonian Institution, Washington D.C. 1977
Reedijk-Nauman 1973 Reedijk,H.-Bruce Nauman: kunst voor navelstaarders, in: Museumsjournaal, 18/4, 1973
Refigured Painting, Toledo 1988 Kat. Ausst. Refigured Painting: The German Image 1960-88, The Toledo Museum of Art, Toledo/Ohio 1988/89
Reichardt-E.A.T. 1968 Reichardt,J.-E.A.T. and after, in: Studio International, Vol.175, Nr.900, May 1968, S.236f.
Reinhardt-o.T. 1963 Reinhardt,A.-o.T., in: s. Americans 1963, S.80; neu auf deutsch in: s. Reinhardt-Schriften 1984, S.144
Reinhardt, Wien 1973 Kat. Ausst. Ad Reinhardt, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1973
Reinhardt-Art 1975 Rose,B.(Hrsg.)-Art-as-Art: The seclected Writings of Ad Reinhardt, New York 1975
Reinhardt, New York 1980 Kat. Mus. Sims,P.-Ad Reinhardt: A Concentration of Works from the Permanent Collection, Whitney Museum of American Art, New York 1980
Reinhardt-Art-as-Art 1982 Reinhardt,A.-Art-as-Art, in: s. Johnson-Artists 1982, S.31-35; ursprünglich in: Art International, December 1962; neu auf deutsch in: s. Claus-Heute 1965, S.81ff.; s. Reinhardt, Wien 1973, S. 45f.; s. Reinhardt-Schriften 1984, S.136-141
Reinhardt-Schriften 1984 Kellein,T.(Hrsg.)-Ad Reinhardt: Schriften und Gespräche, München 1984
Reise-Greenberg I/II 1968 Reise,B.M.-Greenberg and The Group: a retrospective view, part I: Studio International, Vol.175, Nr.900, May 1968, S.254-257; part II: Studio International, Vol.175, Nr.901, June 1968, S.314-316
Reise-LeWitt 1969 Reise,B.-LeWitt drawings 1968-1969, in: Studio International, Vol.178, Number 917, December 1969, S.222-225
Reise-Kosuth 1970 Reise,B.-Joseph Kosuth, in: Studio International, September 1970, Vol.180, Nr.925
Rey-Debove et.al.-Essais 1971 Rey-Debove,J./Kristeva,J./Uniker,D.J.-Essays de sémiologique, Den Haag/Paris 1971
Reynolds-Nature 1988 Reynolds,A.-Reproducing Nature: The Museum of Natural History as Nonsite, in: October No.45, Summer 1988, S.109-127
Richardson-Bochner 1976 Kat. Ausst. Richardson,B.-Mel Bochner: Number and Shape, The Baltimore Museum of Art, Baltimore 1976
Robbins-Camera 1988 Robbins,D.The Camera Believes Everything/Die Kamera glaubt alles, Stuttgart 1988
Roche-Phenomenology 1973 Roche,M.-Phenomenology, Language and the Social Sciences, London 1973
Roche-Schule 1975 Roche,M.-Die philosophische Schule der Begriffsanalyse (Conceptual Analysis), in: s. Wiggershaus-Sprachanalyse 1975, S.131-200; ursprünglich auf englisch in: s. Roche-Pheonomenology 1973, S.39-84
Rose-Art 1967 Rose,B.-L'art américaine depuis 1900, Brüssel1969 (englisches Original: New York 1967S
Rose-Didactic Art 1967 Rose,B.-The Value of Didatic Art, in: Artforum, April 1967, S.32-36
Rose-Politics I 1968 Rose,B.-The Politics of Art, part I, in: Artforum, February 1968, S.31f.
Rose-ABC 1969 Rose,B.-A B C Art, in s. Battcock-Minimal Art 1969, S.274-297; ursprünglich in: Art in America, October-November 1965; neu auf französisch in: s. Gintz-Regards 1979, S. 73-83
Rose-Politics II 1969 Rose,B.-The Politics of Art, part II, in: Artforum, January 1969, S.44-49
Rose-Politics III 1969 Rose,B.-The Politics of Art, Part III, in: Artforum May 1969, S.46-51
Rose-Interviews 1973 Rose,A.-Four Interviews, in: s. Battcock-Idea Art 1973, S. 140-149; ursprünglich in: Arts Magazine 43, No.4, 1969; neu in: s. Art-Conceptuel 1989, S.82f.
Rose-Readings 1975 Rose,B.-Readings in American Art 1900-1975, New York 1975
Rosenblum-Sublime 1970 Rosenblum,R.-The Abstract Sublime, in: s. Geldzahler-New York 1970, S. 350-359; ursprünglich in: Art News, Vol.59, No.10, February 1961
Rotzler-Objektkunst 1975 Rotzler,W.-Objektkunst: Von Duchamp bis zur Gegenwart, Köln 1975
Rubin-Painters 1960 Rubin,W.-Younger American Painters, in: Art International, Vol.4, No.1, 1960, S.24-31
Rühm-Musik 1991 Rühm,G.-Visuelle Musik, Leselieder, in: s. Kunst 1991, S.202f.
Rushton/Wood-Education 1975 Rushton,D./Wood,P.-Art and Education, o.O., o.J. (Galashiels 1975)
Rushton/Wood-Speech 1975 Rushton,D./Wood,P.-Direct Speech, in: s. Rushton/Wood-Education 1975, S.27-35; neu teilweise in: s. Art&Language, Oxford 1975, S.21f.; The Fox, No.2, 1975, S.80-85; s. Batchelor etc.-Noises Within 1979, S. 16-21
Rushton/Wood-Politics 1978 Rushton,D./Wood,P.-Politics of Art Education, London 1978
Ryman, Zürich 1980 Kat. Ausst. Robert Ryman: Gemälde 1958-1980, in: InK. Halle für Internationale neue Kunst, Dokumentation 6, Zürich 1980
Salomon-Johns 1964 Salomon,A.R.-Jasper Johns, in: s. Johns, New York 1964, S.5-19
Salvioni-Interview 1986 Salvioni,D.-Mc Collum and Koons, in: Flash Art, No.131, December 1986-January 1987, S.66-68
Sammlung Amsterdam 1977 Kat. Mus. De collectie van het Stedelijk Museum, Aanwinsten 1963-1973, schilder- en beeldhouwkunst, Stedelijk Museum, Amsterdam [2]1977

Sammlung Amsterdam 1984 Kat. Mus. twintig jaar verzamelen, aanwinsten 1963-1984, schilder- en beeldhouwkunst, Stedelijk Museum, Amsterdam 1984

Sammlung Becht 1984 Kat. Ausst. Collectie Becht: Beeldende kunst uit de verzameling van Agnes en Frits Becht, Stedelijk Museum, Amsterdam 1984

Sammlung Berlin 1985 Kat. Mus. Neuerwerbungen '75-'85: Von Courbet bis Beuys, Nationalgalerie Berlin 1985

Sammlung Etzold 1987 Kat. Ausst. Sammlung Etzold - Ein Zeitdokument, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1986/1987

Sammlung Fried 1976 Kat. Ausst. studio f Sammlung Fried, Ulmer Museum 1976

Sammlung Gallatin 1954 Kat. Mus. A.E. Gallatin Collection, Philadelphia Museum of Art, 1954

Sammlung Herbert 1984 Kat. Ausst. L'Architecte est absent, works from the collection of Annick and Anton Herbert, répertoire, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven 1984

Sammlung Herbig 1973 Kat. Ausst. Bilder, Objekte, Filme, Konzepte, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1973

Sammlung LeWitt 1981 Kat. Ausst. Paoletti,J. et al.-The LeWitt Collection at the Wadsworth Atheneum, Wesleyan University, Hartford/Connecticut 1981

Sammlung Ludwig 1976 Kat. Mus. Weiss,E.-Katalog der Gemälde des 20. Jhdts., die jüngeren Generationen ab 1915 im Museum Ludwig, Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums, Bd.VIII (Hrsg. Bott,G./Osten,G. von der/Keller,H.), Köln 1976

Sammlung Ludwig 1977 Kat. Ausst. Wolfgang Becker-Der ausgestellte Künstler: Museumskunst seit 45, 2 Bde., Neue Galerie-Sammlung Ludwig, Aachen 1977

Sammlung Ludwig 1979 Kat. Mus. Museum Ludwig, Köln 1979

Sammlung Marzona 1990 Kat. Ausst. Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art, Sammlung Marzona, Kunsthalle Bielefeld 1990

Sammlung MoMA 1984 Kat. Mus. Hunter,S.-The Museum of Modern Art, New York 1984

Sammlung Mönchengladbach 1980 Kat. Mus. Bestandskatalog II, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1980

Sammlung Mönchengladbach 1988 Kat. Mus. Kunst der Gegenwart: 1960 bis Ende der 80er Jahre, Städtisches Museum, Mönchengladbach 1988

Sammlung Panza 1980 Celant,G.-Das Bild einer Geschichte 1956/1976, Die Sammlung Panza di Biumo, Düsseldorf/Mailand 1980

Sammlung Paris 1981 Kat. Mus. Lasalle,H.-art américain, oeuvres des collections du Musée national d'art moderne, Paris 1981

Sammlung Rentschler 1983 Sauer,C.-Sammlung FER, Köln 1983

Sammlung Saatchi 1984 Kat. Mus. Schjeldahl,P.-Art of Our Time, The Saatchi Collection, 4 Bde., London 1984

Sammlung Storm King 1985 Kat. Mus. Beardsley,J.-A Landscape for Modern Sculpture, Storm King Art Centre, New York 1985

Sammlung Stuttgart 1980 Kat. Mus. Zeichnungen von Bildhauern des 20. Jahrhunderts, Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart 1980

Sammlung Ulm 1986 Kat. Mus. Kunst nach 1945, Stiftung Sammlung Kurt Fried, Katalog VIII, Ulmer Museum 1986

Sammlung Vogel 1975 Kat. Ausst. Painting, Drawing and Sculpture of the 60s and 70s from the Dorothy and Herbert Vogel Collection, University of Pennsyvania 1975

Sammlung Vogel 1978 Kat. Ausst. Verzameling Vogel, Museum voor Hedendaagse Kunst, Gent 1978

Sammlung Vogel 1987 Kat. Ausst. Jenseits des Bildes, Werke von Robert Barry, Sol LeWitt, Robert Mangold, Richard Tuttle, Kunsthalle Bielefeld 1987

Sammlung Wien 1979 Kat. Mus. Kunst der letzten 30 Jahre, Museum moderner Kunst, Wien 1979

Sammlungen Belgien 1975 Kat. Ausst. Von Pop zum Konzept: Kunst unserer Zeit in belgischen Privatsammlungen, Neue Galerie-Sammlung Ludwig, Aachen 1975

Sammlungen Belgien 1977 Kat. Ausst. American Art in Belgium, Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1977

Sayre-Object 1989 Sayre,H.M.-The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970, Chicago/London 1989

Schaytt-Kultursponsoring 1991 Schaytt,O.-Kultursponsoring, Köln 1991

Schilling-Aktionskunst 1978 Schilling,J.-Aktionskunst: Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation, Luzern/Frankfurt a.M. 1978

Schlatter-Art 1990 Kat. Ausst. Schlatter,C.-Art Conceptuel Formes Conceptuelles: Conceptual Art Conceptual Forms, Galerie 1900-2000/Galerie de Poche, Paris 1990

Schlosser-Stilgeschichte 1935 Schlosser,J.-"Stilgeschichte" als "Sprachgeschichte" in der bildenden Kunst, ein Rückblick, in: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Abteilung, Jg. 1935, Heft 1

Schmidt-Kolloquium 1976 Schmidt, S.J.(Hrsg.)-4. Karlsruher Kolloquium "Gibt es heute noch eine sinnvolle Verwendung des Begriffs 'schön'?", Grundfragen der Literaturwissenschaft, Neue Folge, Bd.1, München 1976

Schmidt-Wulffen-Panorama 1985 Schmidt-Wulffen,S.-Alles in allem: Panorama 'wilder' Malerei, in: s. Anderson/Gillen-Blicke 1985, S.17-95

Schmidt-Wulffen-Spielregeln 1987 Schmidt-Wulffen-Spielregeln: Tendenzen der Gegenwartskunst, Köln 1987

Schnabel, Basel 1981 Kat. Ausst. Julian Schnabel, Kunsthalle Basel 1981

Schnabel-Patients 1984 Schnabel,J.-The Patients and the Doctors, in: Artforum, February 1984, S.54-59

Schopenhauer-Werke 1977 Schopenhauer,A.-Werke, 10 Bde., Zürich 1977

Schütz-Tekel 1988 Schütz,H.-Mene Mene Tekel, in: s. WOrte 1988, o.P.

Schwartz-Politicalization I/II/III/IV 1971-1974 Schwartz,T.-The Politicalization of the Avant-Garde, in: Art in America, part I: November-December 1971, S. 97-105; part II: March-April 1972, S. 70-79; part III: March-April 1973, S. 67-71; part IV: January-February 1974, S. 80-84

Schwarz-Kippenberger 1985 Schwarz,M.-Martin Kippenberger: Nieder mit dem Idealismus, 1982/83, in: Kunst+Unterricht, Nr.92, Mai 1985, S.52-54

Schwarz-Weiner 1988 Schwarz,D.-Lawrence Weiner, Galerie Mai 36, Luzern, in: Artefactum, Nr.25, September-October 1988, S.46f.

Schwarz-Weiner 1989 Schwarz,D.-Lawrence Weiner: Books 1968-1989, Catalogue Raisonné, Köln 1989

Sebeok-Style 1960 Sebeok,T.A.-Style in Language, Cambridge, Mass./London 1960

Sein und Sehnsucht 1985 Kat. Ausst. Sein und Sehnsucht: 10 italienische Künstler der 60er und 70er Jahre, Galerie der Stadt Esslingen am Neckar-Villa Merkel, Esslingen 1985

Seuphor-Mondrian 1957 Seuphor,M.-Piet Mondrian, Leben und Werk, Köln 1957

Shapiro-Expressionism 1990 Shapiro,C./Shapiro,D.(Hrsg.)-Abstract Expressionism: A Critical Record, Cambridge 1990

Shirey-Impossible Art 1969 Shirey,D.-Impossible Art-What it is, in: Art in America, May-June 1969, S. 32-47

Siebel-Logik 1975 Siebel,W.-Grundlagen der Logik, München 1975

Siegel-LeWitt 1968 Siegel,J.-Sol LeWitt: 46 Variations using 3 different kinds of cubes, in: Arts Magazine, February 1968, S.57

Siegel-Artwords 1985 Siegel,J.-Artwords: Discourse on the 60s and 70s, Ann Arbor/ Michigan 1985

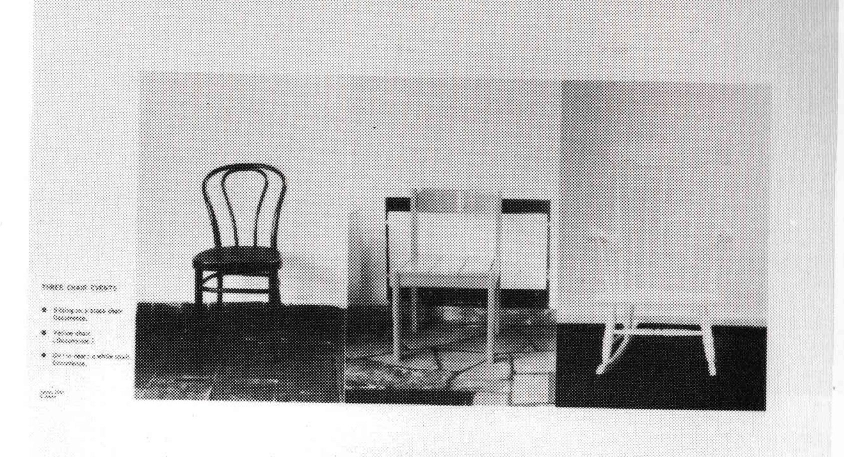
Siegel-Kosuth 1985 Siegel,J.-Joseph Kosuth: Art as Idea as Idea, in: s. Siegel-Artwords 1985, S.220-231; ursprünglich in: Radiosendung WBAI, 7.4.1970; neu in: s. Kosuth-

Interviews 1989, S.35-51
Siegelaub/Wendler-Xerox 1968 Siegelaub,J./Wendler,J.-Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner, New York, December 1968
Siegelaub-January 1969 Kat. Ausst. Siegelaub,S.- January 5-31, New York 1969
Siegelaub-March 1969 Kat. Ausst. Siegelaub,S.-March 1969, New York 1969
Siegelaub-Summer 1969 Kat. Ausst. Siegelaub,S.-July-August-September, New York 1969
Silbermann-Kunstsoziologie 1978 Silbermann,A.-Kunstsoziologie, in: s.Bürger-Seminar 1978, S.191-203
Silent Baroque 1989 Kat. Ausst. Christian Leigh-The Silent Baroque, Galerie Taddäus Ropac, Salzburg 1989
Sinnreich-Philosophie 1972 Sinnreich,J.(Hrsg.)-Zur Philosophie der idealen Sprache, München 1972
Situation 1971 Kat. Ausst. Weiermair,P.-situation concepts, Galerie nächst St. Stephan, Wien 1971
Slobin-Psycholinguistik 1974 Slobin,D.J.-Einführung in die Psycholinguistik, Kronberg/Taunus 1974 (englisches Original: Glenview/Illinois o.J.)
Smets-Lectuur 1978 Smets,F.-Een lectuur van discursus van Pop Art en Conceptual Art over de Ready-Mades van Duchamp als bijdrage tot de studie van de ideologie in het laatkapitalisme, masch. schrf. Diss., Katholieke Universiteit Leuven 1978
Smith-Bochner 1973 Smith,R.-Mel Bochner, Sonnabend Gallery, in: Artforum, December 1973, S. 82
Smith-Art 1974 Smith,T.-Art and Art and Language, in: Artforum, February 1984, S. 49-52
Smith-Painting 1974 Smith,T.-American Painting and British Paintings: Some Issues, in: Studio International, Vol.188, No.972, December 1974, S. 218-223
Smith-Provincialism 1974 Smith,T.-The Provincialism Problem, in: Artforum, September 1974, S. 54-59
Smith-Bochner 1975 Smith,R.-Sonnabend Gallery, in: Artforum, Summer 1975, S. 73f.
Smith-LeWitt 1975 Smith,R.-LeWitt, John Weber Gallery, in: Artforum, January 1975, S. 60f.
Smith-Masters 1975 Smith,T.-Review: Fighting Modern Masters, in: The Fox, No.2, 1975, S. 15-21; leicht verändert in: s. Art&Language, Australien 1976, S. 1-6
Smith-Theory 1976 Smith,T.-Without Revolutionary Theory..., in: Studio International, January/February 1976, S. 134-137
Smith/Wilson-Modern Linguistics 1983 Smith,N./Wilson,D.-Modern Linguistics, The Results of Chomsky's Revolution, New York et al. [3]1983
Smithson-Monuments 1967 Smithson,R.-The Monuments of Passaic, in: Artforum, December 1967, S.48-51
Smithson-Museum 1968 Smithson,R.-A Museum of Language in the Vicinity of Art, in: Art International, Vol.XII/3, March 1968, S. 21-27
Smithson-Sedimentation 1968 Smithson,R.-A Sedimentation of the Mind: Earth Projects, in: Artforum, September 1968, S.44-50
Smithson-Art 1969 Smithson,R.-Aerial Art, in: Studio International, February/April 1969, S.180f.; auf deutsch in: s. Minimal Art 1969, S.57
Smithson-Incidents 1969 Smithson,R.-Incidents in a Mirror - Travel in the Yucatan, in: Artforum, September 1969, S.28-33
Smithson-Entropy 1975 Smithson,R.-Entropy and the New Monuments, in: s. Rose-Readings 1975, S.261-264; ursprünglich in: Artforum, June 1966
Smithson, Duisburg 1983 Kat. Ausst. Hobbs,R.-Robert Smithson: A Retrospective View, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg 1983

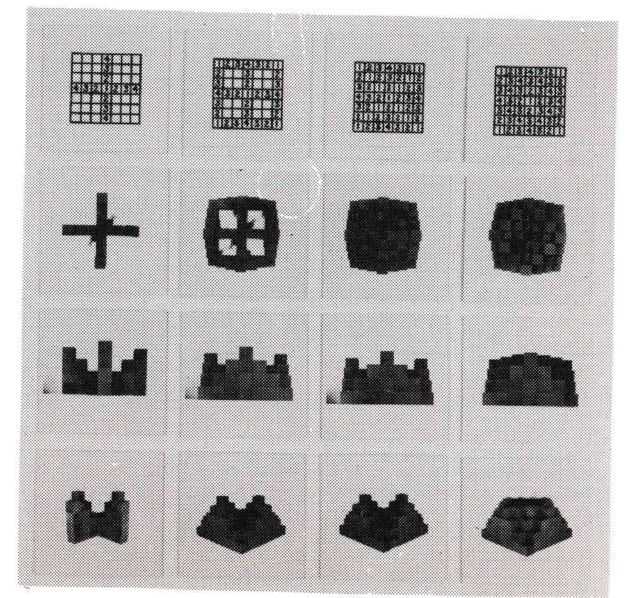
Smuda-Gegenstand 1979 Smuda,M.-Der Gegenstand in der bildenden Kunst und Literatur, München 1979
Sommer-Prospekt '68 1969 Sommer,E.-Prospekt 68 und Kunstmarkt Köln 1968, in: Art International XIII/2 1969, S. 33ff.
Sonsbeek 1971 Kat. Ausst. Sonsbeek '71, Sonsbeek buiten de perken, Sonsbeek 1971, Deel 1/2
Spencer-Pioneers 1982 Spencer,H.-Pioneers of modern Typography, London 1969/[2]1982
Staber-Bill 1971 Staber,M.-Max Bill, St. Gallen 1971
Stegmüller-Phänomenalismus 1969 Stegmüller,W.-Der Phänomenalismus und seine Schwierigkeiten/Sprache und Logik, Darmstadt 1969
Steinbach, Bordeaux 1988 Kat. Ausst. Haim Steinbach-Recent Works, capc Bordeaux 1988
Steinberg-Criteria 1972 Steinberg,L.-Other Criteria, Oxford 1972
Steinberg-Johns 1972 Steinberg.L.-Jasper Johns: the First Seven Years of His Art, in: s. Steinberg-Criteria 1972, S.17-54; ursprünglich in: Harper's Magazine, Vol.224, No.1342, March 1962, S.31-39 unter dem Titel "Contemporary Art and the Plight of its Public"
Stella, Los Angeles 1966 Kat. Ausst. Frank Stella: An exhibition of recent paintings, Pasadena Art Museum, Los Angeles 1966
Stella, New York 1970 Kat. Ausst. William Rubin-Frank Stella, The Museum of Modern Art, New York 1970
Stella, Bielefeld 1977 Kat. Ausst. Frank Stella: Werke 1958-1976, Kunsthalle Bielefeld 1977
Stevenson-Künste 1971 Stevenson,C.L.-Symbolik in den nichtdarstellenden/darstellenden Künsten, in: s. Henle-Sprache 1971, Kap.8 und 9, S. 264-337
Stezaker-Mundus 1975 Stezaker,J.-Mundus, in: heute Kunst/flash art, Nr. 10-11, Juni/Juli/August 1975
Stezaker-Freedom 1976 Stezaker,J.-Freedom, in: Studio International, January/February 1976
Stezaker, Luzern 1979 Kat. Ausst. John Stezaker, Kunstmuseum Luzern 1979
Strawson-Individuals 1972 Strawson,P.F.-Einzelding und logisches Subjekt (Individuals), Ein Beitrag zur deskriptiven Metaphysik, Stuttgart 1972 (englisches Original: London 1959)
Strelow-LeWitt 1968 Strelow,H.-System in der Nuance, Plastiken von Sol LeWitt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 1.2.1968
String&Rope 1970 Kat. Ausst. String&Rope, Sidney Janis Gallery, New York 1970
Strukturen 1969 Kat. Ausst. Honisch,D./Beeren,W.L.-Verborgene Strukturen, Museum Folkwang, Essen 1969
Systemic Painting 1966 Kat. Ausst. Alloway,L.-Systemic Painting, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1966
Szeemann-Archiv 1972 Archiv Harald Szeemann-Dokumente zur Aktuellen Kunst 1967-1970, Herausgeber: Kunstkreis AG, Luzern 1972
Tarski-Wahrheit 1972 Tarski,A.-Die semantische Konzeption der Wahrheit und die Grundlagen der Semantik, in: s. Sinnreich-Philosophie 1972, S. 53-100; ursprünglich auf englisch in: Philosophy and Phenomenological Research 4, 1944
Taylor-Steinbach 1989 Taylor,P.-Haim Steinbach: An Easygoing Aesthetic, in: Flash Art, No.146, June 1989, S.133f.
Teyssèdre-Art&Language 1990 Teyssèdre, B.-La notion du ready-made généralisé aux origines du groupe "Art&Language", in: L'Arc: Marcel Duchamp, Librairie Duponchelle, Paris [2]1990, S.67-71
Thomas-Netik-Richter 1986 Thomas-Netik,A.-Gerhard Richter: Mögliche Aspekte eines postmodernen Bewußtseins, Essen 1986
Tokyo Biennale 1970 Kat. Ausst. Tokyo Biennale '70, between man and matter, Tokyo Metropolitan Art Gallery, Tokyo 1970
Tomkins-Wall 1983 Tomkins,C.-Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of

Our Time, Harmondsworth/Middlesex [3]1983 (Erstauflage 1980)
Tomorrow 1956 Kat. Ausst. this is Tomorrow, Whitechapel Gallery, London 1956
Tsujimura-Nichts 1960 Tsujimura,K.-Vom Nichts im Zen, in: Il Pensiero, Bd.V/1, 1960
Tuchman-Art 1970 Tuchman,M.-Art and Technology, in: Art in America, January-February 1970
Tuchman-Introduction 1971 Tuchman,M.-An Introduction of Art and Technology, in: Studio International, April 1971, Vol.181, Nr.932, S. 173-180
Turin 1965-1983, 1983 Kat. Ausst. Eine Kunst-Geschichte in Turin 1965-1983, Kölnischer Kunstverein 1983
Two Decades 1966 Kat. Ausst. Two Decades of American Painting, Museum of Modern Art, New York 1966-1967 (Katalog für eine Reiseausstellung in Indien, Japan und Australien)
um 1968 Kat. Ausst. um 1968: Konkrete Utopiren in Kunst und Gesellschaft, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1990
Vries-Kunst 1974 Vries,G. de-Über Kunst, Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, Köln 1974
Walker-Kunst 1975 Walker,J.A.-Kunst seit Pop Art, München/Zürich 1975 (englisches Original: London 1975)
Walker-Televisions 1987 Walker,J.A.-Reconstructing Television: Video, in: Studio International, Vol.200, No.1016, May 1987, S.42-47
Warhol, Köln 1990 Kat. Ausst. Andy Warhol-Retrospektive, Museum Ludwig, Köln 1990 (englisches Original: Museum of Modern Art, New York 1989)
Watson-Kunst 1961 Watson,B.A.-Kunst, Künstler und soziale Kontrolle, Köln 1961
Weibel-Beschleunigung 1987 Weibel,P.-Die Beschleunigung der Bilder in der Chronokratie, Bern 1987
Weibel-Ausstieg 1989 Weibel,P.-Der Ausstieg aus der Kunst als höchste Form der Kunst im Gespräch mit Sarah Rogenhöfer und Florian Rötzer, in: Kunstforum, Bd.98, Januar-Februar 1989, S.60-75
Weiner-Statements 1968 Weiner,L.-Statements, New York 1968
Weiner-Traces 1969 Weiner,L.-Traces, Turin 1969
Weiner.Münster 1972 Kat. Ausst. Honnef,K.-Lawrence Weiner: 50 Pieces, Westfälischer Kunstverein, Jahresausgabe 1972, Münster 1973
Weiner. Basel 1976 Kat. Ausst. Fuchs,R.H.-Lawrence Weiner, Kunsthalle Basel 1976
Weiner-Works 1977 Weiner,L.-Works, Hamburg 1977
Weiner. Bern 1983 Kat. Ausst. Weiner,L.-Werke & Re-Konstruktionen, Kunsthalle Bern 1983
Weiner-Posters 1986 Weiner,L.-Posters: november 1965-april 1986, Halifax/Toronto 1986
Wick/Wick-Kmoch-Kunstzoziologie1979 Wick,R./Wick-Kmoch,A.-Kunstsoziologie: Bildende Kunst und Gesellschaft, Köln 1979
Wiggershaus-Sprachanalyse 1975 Wiggershaus,R.-Sprachanalyse und Soziologie..., Frankfurt a.M. 1975
Wijers-LeWitt 1970 Wijers,L.-gesprek met Sol LeWitt, in: Museumjournaal 15/2, april 1970, S. 140-147
Wißmann-Rauschenberg 1970 Wißmann,J.-Robert Rauschenberg: Black Market, Stuttgart 1970
Wittgenstein-PG 1978 Wittgenstein,L.-Philosophische Grammatik, Frankfurt [2]1978
Wittgenstein-TLP 1980 Wittgenstein,L.-Tractatus logico-philosophicus, logisch - philosophische Abhandlung, Frankfurt a.M. [15]1980
Wittgenstein-PI 1982 Wittgenstein, L.-Philosophische Untersuchungen, Frankfurt a. M. [3]1982
Wölfflin-Grundbegriffe 1976 Wölfflin,H.-Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem

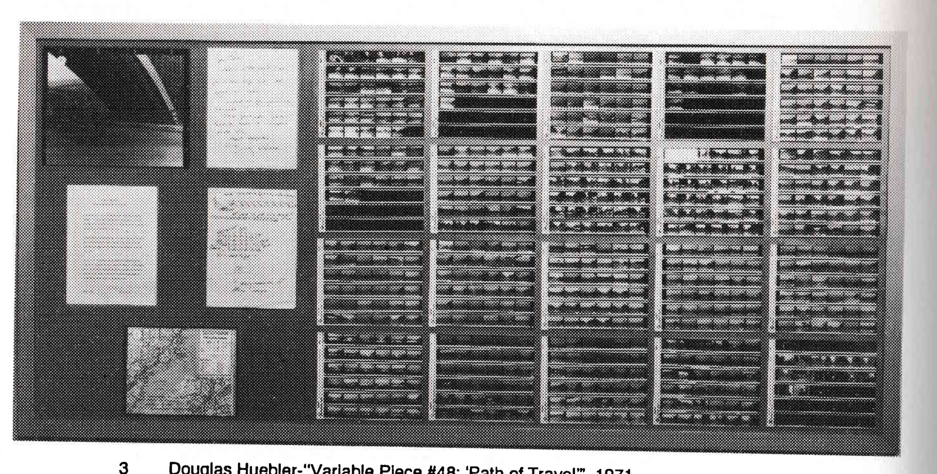
der Stilentwicklung in der neueren Kunst, Basel/Stuttgart 1915/[15]1976
Wollheim-Art 1969 Wollheim,R.-Minimal Art, in: s. Battcock-Minimal Art 1969, S. 387-399
Wollheim-Object 1970 Wollheim,R.-The Work of Art as Object, in: Studio International, December 1970, Vol.180, Nr.928, S. 231-235
Wollheim-Objekte 1982 Wollheim,R.-Objekte der Kunst, Frankfurt a.M. 1982 (englisches Original: Cambridge 1968)
Wollheim-Art-Lesson 1971 Wollheim,R.-The Art-Lesson, in: Studio International, Vol.181, Nr.934, June 1971, S.278-283
WOrte 1988 Kat. Ausst. Schütz,H.-WOrte, Galerie der Künstler, München 1988
Wright-Interview 1990 Wright,W.-An Interview with Jackson Pollock, in: s. Shapiro-Expressionism 1990, S.358-362; ursprünglich in: s.Pollock 1967, New York
Youngblood-Empire 1970 Youngblood,G.-The open Empire, in: Studio International, Vol.179, Nr.921, April 1970, S.176-178
Youngblood-Metadesign 1989 Youngblood,G.-Metadesign: Die neue Allianz und die Avant-Garde, in: Kunstforum, Bd.98, Januar-Februar 1989, S.76-84
Zacharias-Zeiphänomen 1990 Zacharias,W.(Hrsg.)-Zeitphänomen Musealisierung: Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung, Essen 1990
Zaniello-Future 1978 Zaniello,T.-"Our Future tends to be Prehistoric": Science Fiction and Robert Smithson, in: Arts Magazine, May 1978, S.114-117
Zeitprobleme 1936 Kat. Ausst. Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik, Kunsthaus Zürich 1936
Zemann-Literatur 1982 Zemann,H.(Hrsg.)-Österreichische Literatur: Ihr Profil im 19. Jhdt. (1830-1880), Graz 1982
Zoest-Generators 1989 Zoest,R. van/d'Arts-Generators of Culture: The Museum as a Stage, Amsterdam 1989
Zürcher Konkrete 1949 Kat. Ausst. zürcher konkrete kunst, Galerie Otto Stangl, München/ Galerie Lutz & Meyer, Stuttgart 1949
Zwei Quadrate 1987 Kat. Ausst. Von Zwei Quadraten, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen/Rhein 1987



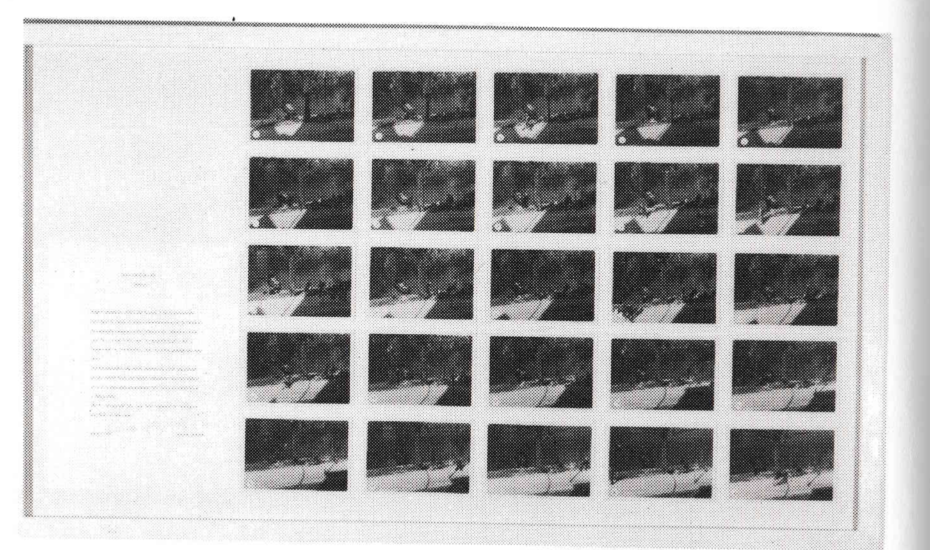
1 George Brecht-"Three Chair Events", 1961
"Event"-Partitur und 3 Farbfotos auf weißem Karton
31 x 41,5 cm
Museum am Ostwall, Dortmund (Sammlung W. Feelisch)



2 Mel Bochner-"Twelve Photographs and Four Diagrams", 1966
16 s/w-Fotos
102 x 102 cm



3 Douglas Huebler-"Variable Piece #48: 'Path of Travel'", 1971
Kontaktabzüge von Fotonegativen, großer Abzug eines Negativs, Landkarte, mit Schreibmaschine beschriebenes Blatt (beigefügt: ein Brief von Huebler an Leo Castelli und eine Skizze von Huebler)
210 x 97 cm
Museum Ludwig, Köln/Foto: Rheinisches Bildarchiv, Köln



4 Douglas Huebler-"Duration Piece #10: Brussels", 1975
mit Schreibmaschine beschriebenes Blatt, 25 Fotos
Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

It seems, in my seeing an object, I can construe (translate) that object within many seemingly complete 'languages' of perception. Another person seeing the same object may construe a similar number of 'languages', none of which need necessarily coincide with mine. If, for instance, we both adopt the same physical object as 'subject-of-consideration', in what sense can we say we are adopting the *same* object? . . . If each sets out to define that object by (e.g.) 'content', then are we in a position to say that what we call 'content' is physically existing in the object? If not, then such 'content' is merely part of that construal, it is subject to interpretation, and there is no position from which it can be described in any objective way. Accepting then that no 'content' exists as *a fact*, what are we implying when we say we recognize content? It seems to suggest that we are dealing with numerous types, perhaps levels or stratifications, of language which in turn are appropriate for numerous types, again perhaps stratifications, of (empirical) data. If we want to say that the 'content' is less clear in object A than it is in object B, we are probably implying that we are less familiar with and less adept in using the languages appropriate for A than the ones appropriate for B. And it is only reflexively connected with 'content' becoming obscured: more familiarity with the appropriate languages may resolve everything. If each thing we make or do is merely a statement within a *particular* language, then it is not necessarily related to nor need correspond to any other language—it can only relate if we have the disposition to impose a relationship between those languages. It is at this point that a 'content' is imposed in order to evince that relationship, e.g., we formulate that the 'content' of A is of the kind 'x', and that the 'content' of B is also of the kind 'x', thus we can talk of a relationship between A and B. It's not possible to construe one language into another or to correlate them in any way without intervening such a 'content'. To say that one language is more or less complete than another is again to infer that our familiarity with one language is more in one case than the other. We do not then directly identify or recognize as such, we only recognize the language(s) which are appropriate for the material. In many instances our familiarity with a language is so (culturally) inbred that we confuse the language with a kind of 'reality' or brute facts (—for example, the language used for 'reading' a photograph). In seeing, we typically substitute an appropriate language for the actual object in order to facilitate our 'seeing' of it—our language screens the object, it's the grid which structures our perceiving. If I am gazing at a landscape, then what I see is determined through the terms of the language I have for looking at such things; if I have a photograph of this landscape, a different language is appropriate for looking at it. However it is through these that I construe relationships, permitting me to read the photograph as being the 'same' as the actual landscape, i.e., as having the same 'content'. (In one sense here, the use of 'content' is close to 'subject', however to speak of the 'subject' of an actual landscape does not have the meaning of to speak of its 'content'.)

However, in terms of *intention*, if one is dealing with an object (or image, reproduction, etc.), then one is more strongly committed to one's attitude of seeing (language) in this particular case than to any physical attributes. Then if one can conceptually distinguish that 'language' as a 'thing-in-itself', one might very well claim certain rights to it, e.g. to 'put a signature on it', rather than to any physical manifestation. The object (image, etc.) then can be as ordinary or common or accessible as one chooses (e.g., the *Mirror Pieces* et al), since that is not what one is directly committed to—one is not committed to a particular object but only to the fact of an object being there in order that one can have an attitude about it, i.e., a particular language of seeing. One's commitment then can be in the direction of the language.

It becomes crucial then to realize the significance of the ties between the language we use and what (and how) we see.

It's been pointed out that there is no common noun which is associated with the verb 'see' in the way that, for example, the noun 'sound' is associated with the verb 'hear'. Is there then nothing which acts for vision in the way that *sound* does when I hear footsteps. . . . 'I hear the sound of footsteps', but 'I see the (what?) of a man'? While it could be merely an accident of vocabulary, it seems more likely that perception has a different relationship to language than do any of our other senses. And it may be also that, for those things we do see (i.e., objects, images, etc.), our language is rich enough that we have no need of any 'intermediary' term to describe what we see (—we can describe more readily what we see than what we hear, touch, smell, or taste). If this is so, then there is something in how we describe what we see which needs to be pointed to as problematic—there is more difficulty in grasping the separation between 'the seeing of something' and 'what it is that's seen' than there is, for instance, between 'the sound' and 'the footsteps'. The difficulty is in our language. . . . language seems to enter into our 'seeing' more directly than with the other senses. This could be taken as implying a stronger (more developed) interdependence between 'perception' and 'language' and so must raise many questions about the kind of relationship which exists between how we see and how we talk of what we see.

The words which can be used to describe the kinds of 'seeing' are many—from which it might be taken that there are many possible ways which we undertake the act of perceiving, that is again, independent of what is perceived. For example, 'see', 'look at', 'examine', 'scrutinize', 'gaze', 'discern', 'scan', 'look for', 'watch', and so on. (Compare how many words we have to describe 'hearing'.)

The distinction between 'task' and 'achievement' verbs is exemplified by 'looking' and 'seeing' (cf. Gilbert Ryle). From this it's concluded that 'achievement' verbs (i.e., 'see') stand not for activities but for the outcome of activities, an outcome which is a part of a single extended process. But this distinction can be misleading since 'looking' can be used typically as either 'looking for' or 'looking at'. And, while 'looking for' certainly does imply some kind of resulting outcome (a successful or otherwise achievement), there are many typical uses of 'looking at' which do not imply any such outcome of activities and which seemingly are identical with (or at least similar to) 'seeing' (—e.g., 'I am looking at this page' and 'I am seeing this page', whereas 'I am looking for this page' obviously means something else.)

Suppose the distinction is maintained for the 'looking for' kind of 'looking' and that this process results in the outcome of 'seeing (something)'—I look for (something) and then I see (that something). But frequently I see things without looking for them—is this still an achievement verb then even though it is not the outcome of a preceding activity? If something is within my field of vision, then it hardly occasions my 'looking for' it before I see it. I may examine or scrutinize it without necessarily having looked for it in the first place (though I must have come to see it in some way or other). If I have two photographic reproductions of a landscape, then I may see a detail in one and look for it in the other; but seeing it in the second case would seem to depend more on the conditions of seeing in the first case than on any interim 'looking for'. The 'single continuous activity' notion doesn't seem to account for very much in that case.

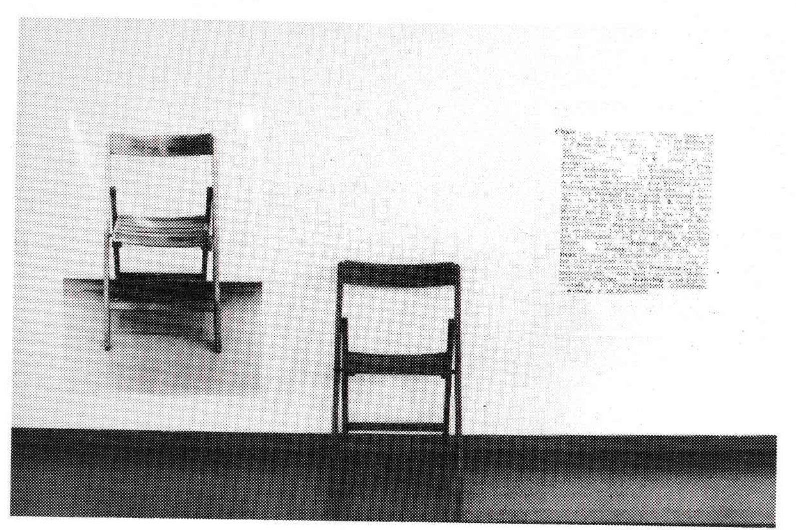
Then, if we must limit the applicability of the distinction to this degree, we must begin to doubt how useful it can be as an over-all distinction. A problem arises with all such distinctions when one tries to make them generally applicable. Distinctions are applicable (meaningful) in particular contexts and, within that context, they may have significance (meaningfulness) because they are useful in some sense. But usefulness in one context does not imply usefulness in any other; extending a distinction into another context can be simply misleading without at all being useful. (And this does not at all make 'seeing' a non-extensional context, it remains as extensional as ever [cf. *Underlined Glasses*]. However that may no longer be taken as exclusive.)

Thus whatever attitude we have to seeing may depend very much on the kinds of distinctions we typically use in language, and in fact on the way in general that we set out to describe our visual experiences. It may mean that, to establish any new modes or nuances of 'seeing', the mode (or such conditions as will allow for it) must first be established in an appropriate language.

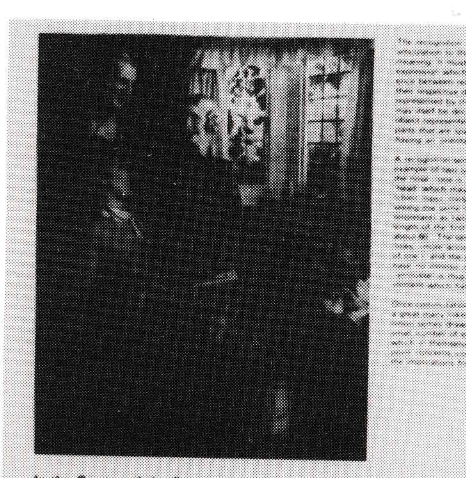
5a

5b

5 Ian Burn- o.T., 1968
vierteiliges Offset, Auflage:25
Exemplar 5/25 der Galerie Paul Maenz, Köln
5a Text (s.Burn/Ramsden-Role 1972)
5b eine von drei Foto-Fotokopie-Kombinationen

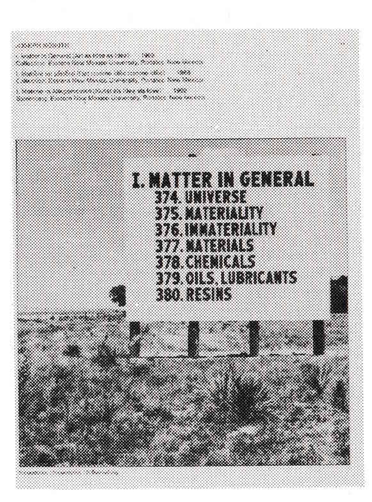


6 Joseph Kosuth-"One and three Chairs", 1965
Blow-Up von Handwörterbuch-Definition, Stuhl, Foto
(Für jede neue Installation ist ein Stuhl zu wählen und ein Foto von der Präsentation des Stuhles anzufertigen)
c.a. 100 x 300 cm
Galerie Paul Maenz, Köln

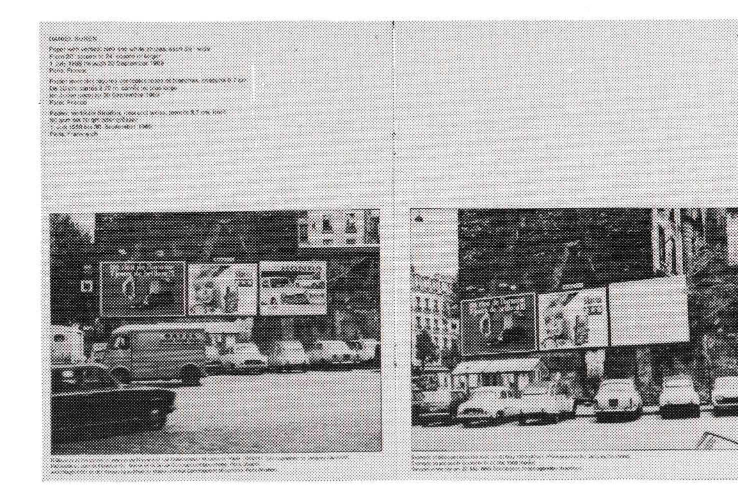


In the Service of the People was written by Mao in memory of the soldier Zhang Si-de. Lei Feng knows the essay perfectly and does not understand why he must return to it now.

7 Victor Burgin-"Lei Feng", 1974
Abschnitt IV von insgesamt 9 Abschnitten (Abb. aus: Burgin, London 1986, S.11;Text erweitert in: Burgin-Practice 1975), 9 Fotoabzüge von identischer Vorlage aus der Werbung (Vorlage inclusive ursprünglichem Slogan abgebildet in: Burgin-Practice 1975, S.40, Abb.1a)
50,79 x 76,18 cm



8 Joseph Kosuth-"The Second Investigation: I. Matter in General", 1968
Plakatwand, New Portales, New Mexico
Abgebildet: Katalogseite 11 aus Siegelaub-Summer 1969. Erläuterung auf S.25 in Siegelaub-Summer 1969: "Located on Highway 70,9 miles northeast of Portales, New Mexico, on the right hand side of the Highway."



9 Daniel Buren-"Papier avec des rayures verticales roses et blanches, chacune 8.7 cm. De 50 cm. carrés à 70m. carrés ou plus large. ler Juillet jusqu'au 30 Septembre 1969. Paris, France."
Abgebildet: Katalogseiten 6 und 7 aus Siegelaub-Summer 1969. Erläuterung auf S.24 in Siegelaub-Summer 1969: "Durant les mois de Juillet, Aout et Septembre 1969, l'oeuvre de Daniel Buren sera visible a travers Paris. L'emplacement exact de la rue de chaque travail sera publié par annonce dans le journal hebdomadaire 'Les Lettres Francaises', sous l'entete 'Notre Temps'. L'annonce dira 'vous pouvez voir les rayures verticales roses et blanches à...................', et appaitra comme l'annonce ci-dessous:

DES BANDES VERTICALES
ROSES ET BLANCHES
sont visibles ....
....

ART & LANGUAGE

Discussions 11am to 1pm Wednesday to Sunday

The hegemony of Official Culture perpetuates a market-place intelligibility. This is fast becoming a tawdry surrogate for existence.

We have come to realize we are already shaped by our 'given' roles - the institutionalization of artist, critic, curator, audience-our lives/experience are following as a formality: now the role determines the person, not the other way about: ask not what you can do for Modern Art but what Modern Art can do to you.

This latest form of art-imperialism can only be assailed by first assailing our given producer-consumer. 'natures'- are we in good hands with the Museum of Modern Art and the U.S. Information Service, the professionals the specialists the artocrats/bureaucrats who hand us culture, not something we do but something they do, who 'creatively' wrap themselves around the creations of others, not something we do but something they do?

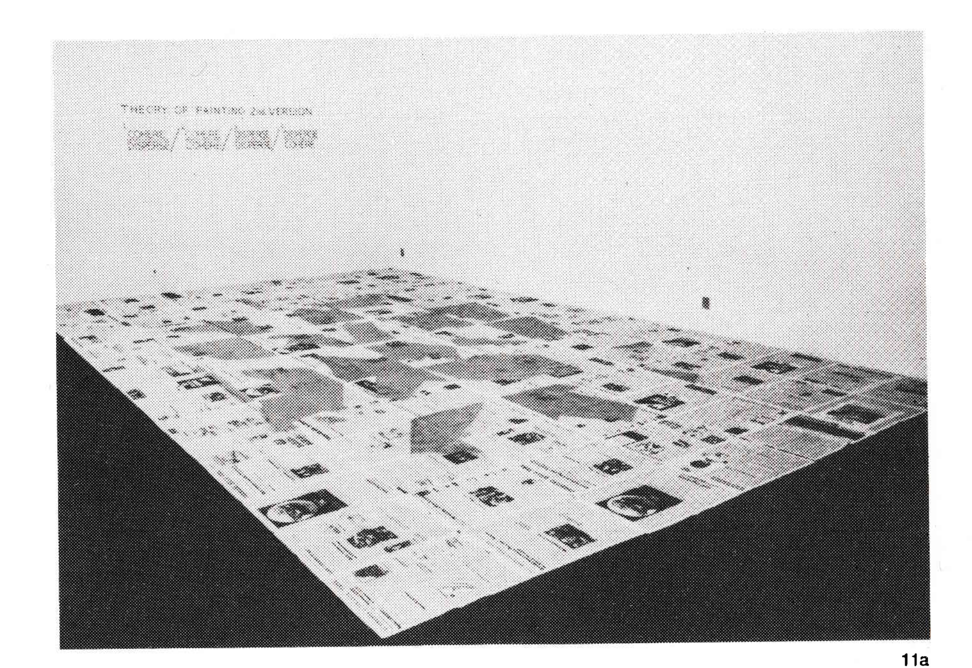
At regular intervals during the exhibition, Art & Language will cable blurts/fragments of discourse from New York to the Gallery. These will be received by Terry Smith who, at the times indicated, will conduct 'dialogues' with invited guests and the gallery public. This means Terry will deal with each blurt praxiologically-concerning himself with the question of embeddedness, the problems of re-embedding, the specific contexts of reference. Look on this exhibition as perhaps a kind of model of what an 'international' exhibition might be like (?). Don't look on it as part of the iniquitous history of 'art-show' morphological 'innovations'. It's separate from the adventurism of current art-surface-styles as well as from 'an exchange of information' in the gee whiz communications theory sense.

Blurting in A&L...I generate a surface of language and this surface is embedded: its embeddedness is in respect to specific social, cultural and contextual points of reference. What happens when my surface (language...grammar(?)) is abstracted from its set of references and represented in another set of references (yours)? does it matter? can we say various points of reference match? what does not-matching mean? what does fit and mis-fit imply? what does all this tell you about your points of reference, your practice, possibilities-what does all this tell me about mine?

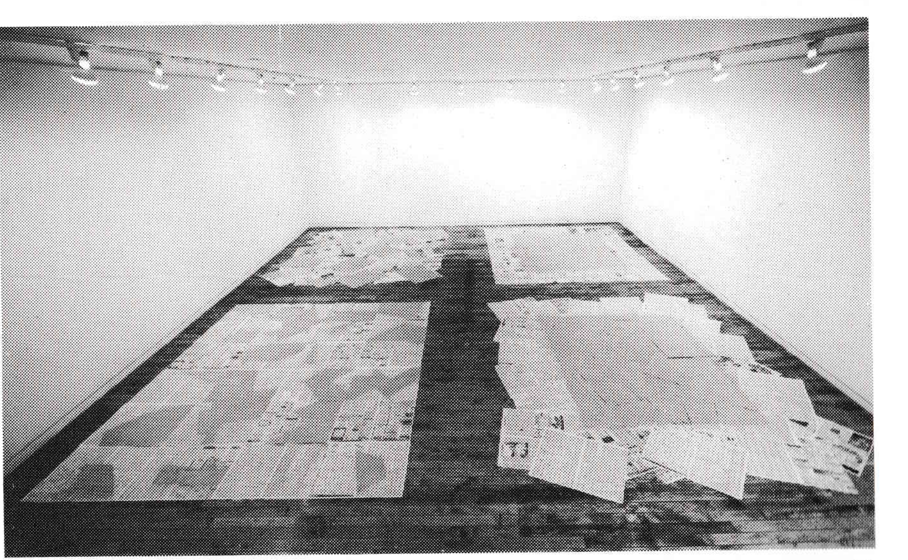
This is not just another trans-oceanic lecture, but a dialogue, our fragments or conversation. These fragments (the cables) are anticipated to pick up a lot of (your) socio-cultural 'noise', as well as reflect a lot of ours...there isn't, between you and me, a 'clear channel'. Making the 'noise' explicit or accessible is making ordinarily habitual processes self-conscious, transformations can be projected from surface to depth, and hence - and here is the point - we have some potential for revisability of our languaging/cultural situations...

Some (Australian) entrepreneurs and art-pundits don't recognize 'culture' except insofar as it perpetuates their own and others aesthetic half-life. Some people in Melbourne or Sydney appear to be more enamoured with the centre of consumer pretense, the avant-gardist and careerist market-place (NY), than some of us are. This is all a lot more confusing than talking about gross geographical/national chunks like 'Australia' and the 'USA'-cosmopolitanism and localism are only symptoms of a cause which is traceable to the way our ability to actually learn (practice...culture...) is frustrated by our socialized submissions to the alienation of the exchanges (and the word is appropriate) between people.

10 Art&Language-"Discussions", 1975
Plakat
National Gallery of Victoria, Melbourne 1975

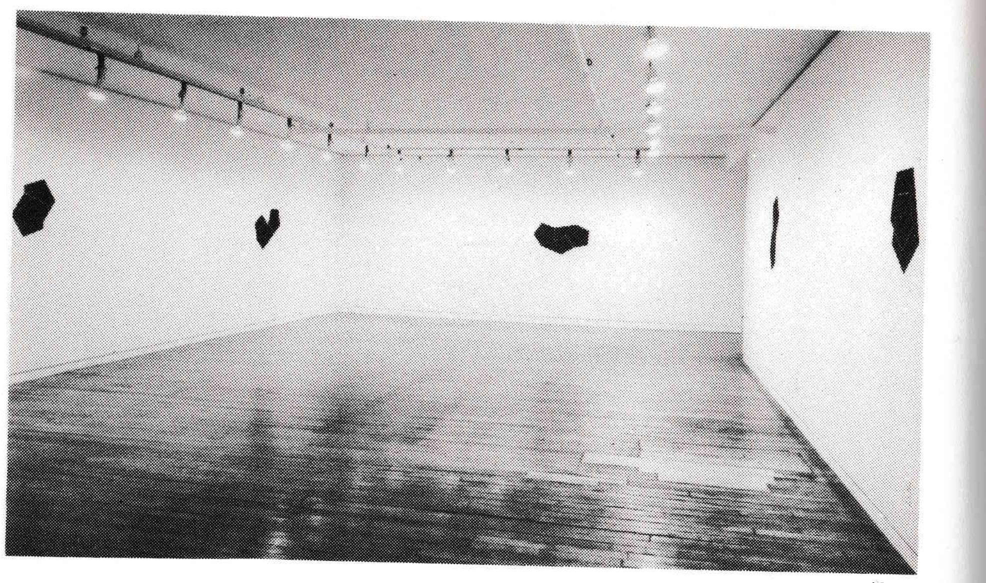


11a

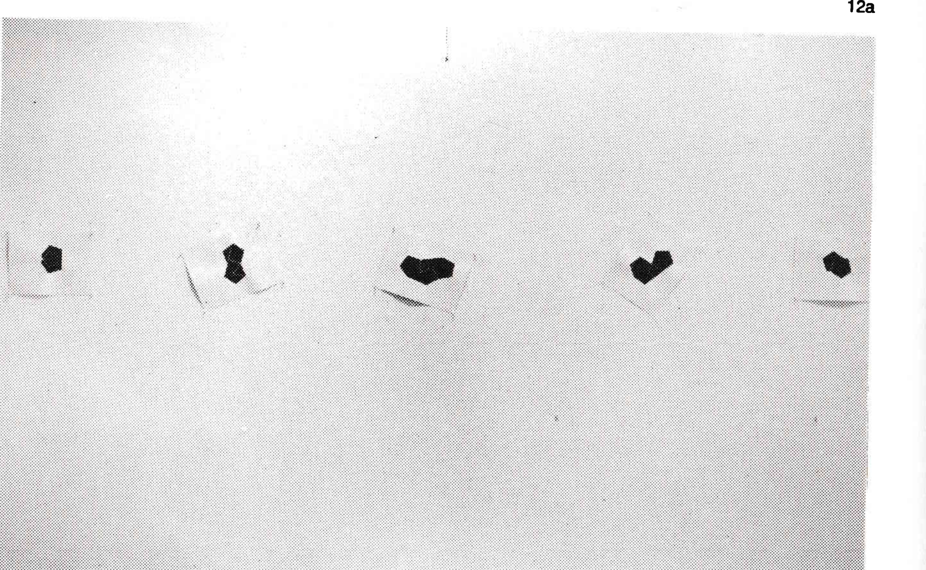


11b

11 Mel Bochner-"Theory of Painting: 2nd Version", 1969/70
blaue Sprühfarbe auf Zeitungspapier auf Fußboden
Größe je nach Installationsraum
11a Galerie Toselli, Mailand 1970 (Abb. aus: Flyktpunkter 1984, S.66)
11b University of Rhode Island, Kingston 1971



12a

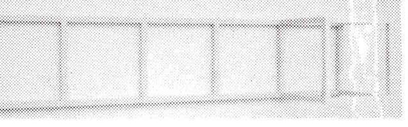


12b

12 Mel Bochner-"Five Intransitives", 1975
12a Installation
Kasein auf Wänden
Größe je nach Installationsraum
Galerie Sonnabend, New York 1975 (aus: Flyktpunkter 1984, S.66)
12b "Five Intransitives (Studies)", 1974-75
Gouache auf Papier
23 x 18 cm (pro Blatt)



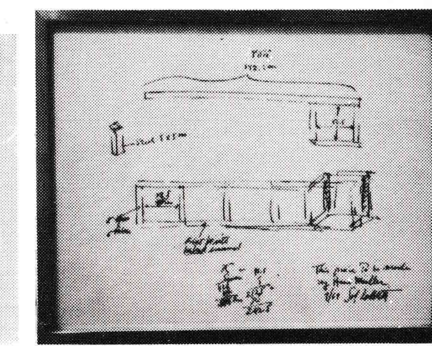
13 Sol LeWitt-"Modular Structure", 1965
schwarz bemaltes Holz
122 x 213,4 x 213,4 cm
Städtisches Museum am Abteiberg, Möchengladbach (Sammlung P. Maenz)



14/1a

14/2a

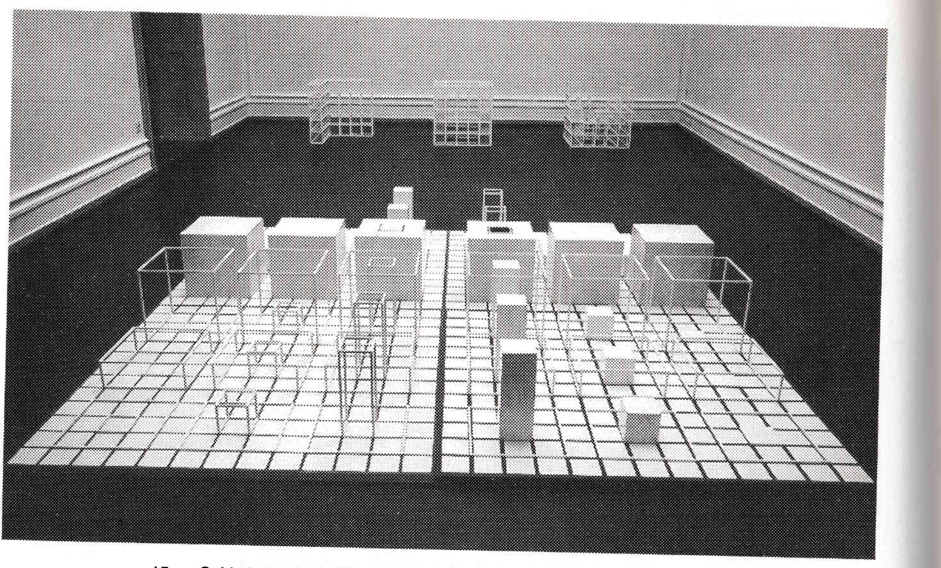
14/1b



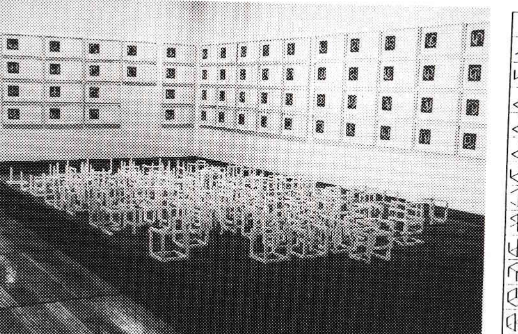
14/2b

14/1 Sol LeWitt-"Modular Piece", 1966/69
14/1a weiß gespritztes Leichtmetall
63 x 295 x 63 cm
Städtisches Museum am Abteiberg,
Mönchengladbach (Sammlung H.-J. Etzold)
14/1b Zertifikat, 25.10.1969
Städtisches Museum am Abteiberg,
Mönchengladbach (Sammlung H.-J. Etzold)

14/2 Sol LeWitt - Object 1969/70
14/2a Stahl , weiß gespritzt
52,5 x 242,5 x 52,5 cm
Ulmer Museum
(Stiftung Sammlung K. Fried)
14/2b Zertifikat, September 1969



15 Sol LeWitt-"Serial Project No.1 (ABCD)", 1966
weiß gebranntes Emaille auf Aluminium
51 x 200 x 200 cm
Installation Kunsthalle Bern/Foto: Leonardo Bezzola

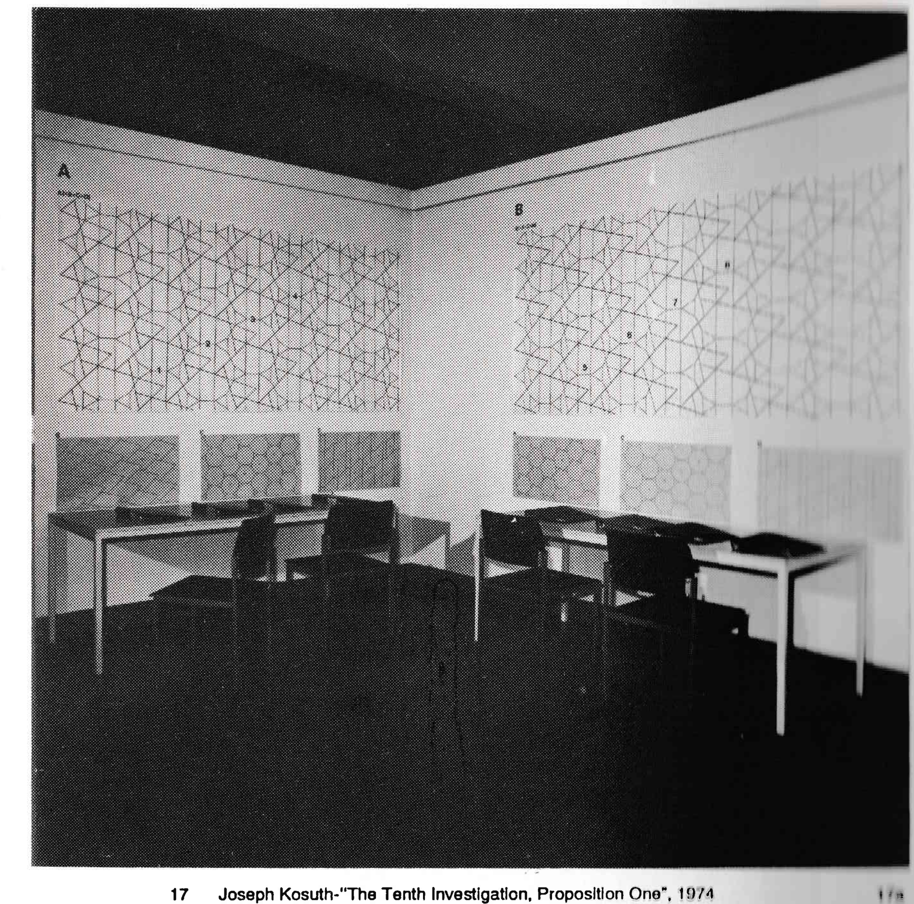


16b

VARIATIONS OF INCOMPLETE OPEN CUBES

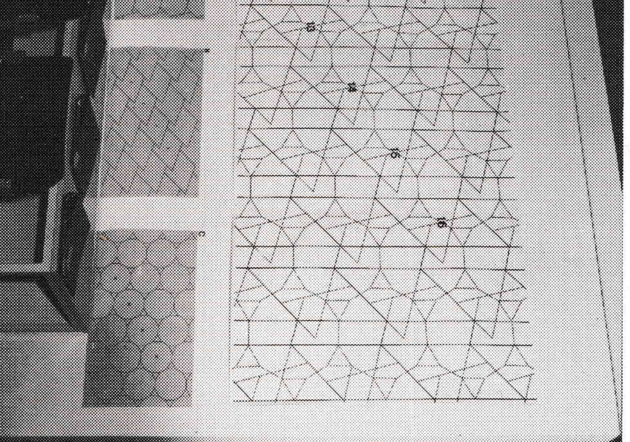
16a

16 Sol LeWitt-"Variations of Incomplete Open Cubes", 1974
16a "All Variation of Incomplete Open Cubes
122 geweißelte Holzskulpturen (à 20,3 x 20.3 x 20,3 cm) auf gerastertem Sockel aus Sperrholz (pro Quadrat 29,4 x 29,4 cm), 131 gerahmte Foto-Zeichnung (Tuschfeder)-Kombinationen
Sammlung Saatchi, London
16b "Variations of Incomplete Open Cubes", New York 1974
Buch, Index aller Varianten, erste Seite John Weber Gallery, New York

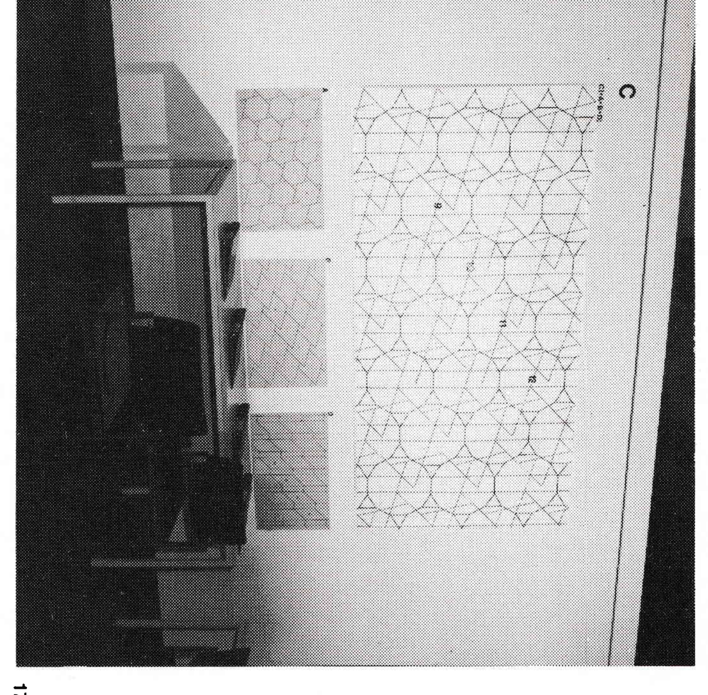


17 Joseph Kosuth-"The Tenth Investigation, Proposition One", 1974
4 Tische, 16 Lichtpausen, 16 Ordner mit Kopien, Klebebuchstaben
Neue Galerie, Kassel (Sammlung Krätz)
17a Tisch "A" und "B"
17b Tisch "C"
17c Tisch "D"

17a



17c



17b

PRINT.

Section A.

Questionnaire.

1. Suppose this question. Is this piece of paper an art work?

2. Then n individuals whose status as an art work is established are examined for comparison with this piece of paper.

3. It may be the case that this piece of paper possesses some properties which some of the n individuals also possess. Perhaps some very general property. For example, the property of being a 3D material entity. But whilst this may possibly be counted as a necessary property of a thing being counted as an art work, and certainly of a thing being counted as an art object, it is obviously not a sufficient property.

4. There are millions of pieces of white paper, all very similar to this one (before this discourse was printed on it), all of which possess this property, but there is no assertion attached to them that they are to be counted as art works. (Although a formal precedent has been set in early conceptual works for an assertion such as 'All pieces of plain white paper are to be counted as art works', to be taken up. Although this possibility would eliminate inter white-pieces-of-paper comparisons, it would still leave us with the outstanding white-pieces-of-paper class to other art works class comparisons.) However, what has to be asked here, and this aside from inter white-pieces-of-paper comparisons, is, what is the especial property (if any) that this piece of white paper possesses that 'allows' it to be singled out as an art work?

5. Is there a property possessed by some things in the world which can be identified as art (as 'being art'), or even the property of art (this latter of course presupposing that art is a property of things)?

6. If art is literally made by the artist, then there cannot have been art in the world before there were artists. Did someone (the first-ever artist(s)) intend to make art? Or did he make something which was (somehow) afterwards assigned the status of arthood? Even if the latter is the case, one assumes that the intentions (perhaps allowing the twentieth century art critic's oft used penchant for 'unconscious intentions') are counted as intentions to 'make art'. On this view one might say something like no art without intentions and no intentions without artists.

7. Thus a rudimentary and uninformative definition of 'artist' is a person who has a certain kind of 'intention'. For this definition to be usefully developed one has to find out the type and character of the intention. Are the intentional aspects of the artist to do with intending to *make* a thing *as* a work of art? Or, if we said the intention was to *make* a work of art, are we characterizing the act here as being motivated by different intentions? Do we also imply a difference in meaning when we talk of making a thing *as* a work of art and when we talk of making a thing *into* a work of art?

8. Can works of art, besides being made as or into (works of art), be converted into works of art? Or is 'converted' here a more or less precise synonym for 'made as' or 'made into', or 'made as' and 'made into'? The discussion here would centre upon notions of 'made'.

9. The intentions of whom? The artist or the spectator? The artist and the spectator? Are the intentional aspects of the artist to do with intending to *make* a thing, to *make* a thing as a work of art (and/or into a work of art), to *make* a work of art? (These latter questions are contextual of further questions such as, if the artist sets out to make a work of art, is it a work of art no matter whether it is good or bad, a painting or a shoe to be worn?) Are the intentional aspects of the spectator to do with intending to *see* a thing as a work of art, and/or intending to see a thing *into* a work of art? And the latter acknowledging the rather strained attachment involved in the term 'see a thing into'. Can 'seeing' be interpreted as 'making' in this context?

10. If this piece of paper is asserted as a work of art, in asserting this can the artist be said to be making something? Or is he, in a sense, merely a spectator? If the piece of paper can be asserted as an art work, is the art something the artist 'gives' or 'imparts' to the paper when he nominates it? (The equation of assertion with nomination here has an entrenched 'found object' precedent.) Or is the art already there and he merely (in a sense) 'discovers' it? Which leads us back to question five above.

11. Is the concept 'creativeness' concerned with 'making' and with 'discovering', or with one or the other?

12. How does the artist 'know' that this piece of paper can even qualify to enter the domain where it may count as a work of art? (I apologize for the use of 'where' with its stringent spatio-temporal qualification and point out that its use is similar to that when someone asks of a biological species where in biological classification it can be found.)

Section B.

1. It is usually supposed that beliefs can be represented by sentences to which a person would assent under appropriate conditions.

2. With regard to what is or is not believed to be art, assuming '1' above, then which condition or set of conditions might constitute appropriate ones. According to Judd's dictum 'if someone says it's art it's art' a more or less accurate translation is 'if someone believes it's art it's art'. The latter would in normal usage be a presupposition from which a statement like the former could be made.

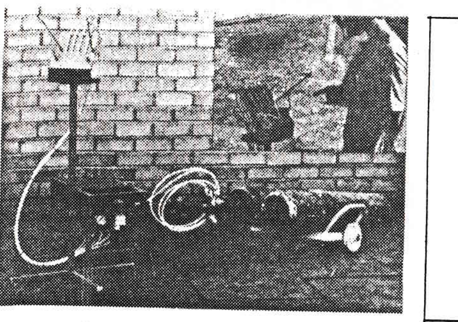
3. The notion of appropriateness for beliefs concerning art is a variable of such wide ranging dimensions today that many people believe that the utility of art is precisely this factor. They believe that because art can be most anything this is a good thing, and this lines up hazily with half-baked notions of democracy, tolerance and the importance of the subjective. These latter are baubles for indulgence and dumb indulgences at that. Reinhardt had it methodologically right when he used the imperative form 'Art is . . .', 'Art is not . . .'. Marxist aesthetics has it methodologically right when it uses the form 'Art is . . .', 'Art is not . . .'. The case of believing a thing to be or not to be art seems to be purely a matter of nondeductive inference and the crucial nondeductive cases occur when two people accept some sentences as expressing facts known to them both, but disagree on their interpretation, that is, on what hypotheses and predictions it is reasonable to believe on the basis of those facts.

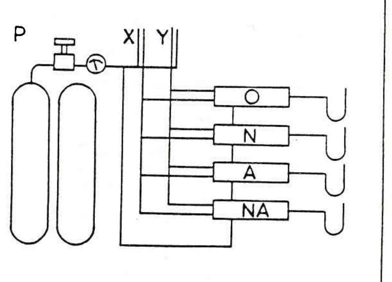
4. The first-ever discussion concerning (what we now call) art is taking place between say X, who has made some thing (which is under discussion) and Y who along with X is perusing this thing. Y has an idea of what (we now call) art is and is trying to persuade X that this thing he has made is art. He is outlining some conditions that this thing fulfills. Y's statements are assertive ones, of the form 'Art is . . .' X, who is perhaps less flamboyant than Y, is, characteristically, asking perhaps more fundamental questions that Y. X asks, firstly, how Y *knows* what art is, secondly, what use it is.

5. Nondeductive rules in detecting art are not so much designed to single out regularities which are intrinsic features of the universe, as they are designed to systematize the choice of regularities of which predictive extensions are made in making nondeductive inferences.

6. Questioning 5 above, if there are nondeductive rules which the concept of art is founded upon, what kind of features do they have? Do they locate a regularity in the facts given in a certain situation?

18 Terry Atkinson/Michael Baldwin-"Print (2 sections A and B)", 1966
Offset
37,2 x 109,7 cm
British Arts Council, London
(Abb. aus: Language 1985, S.18)





19a

```
FLUIDIC DEVICE  I.  A CYBERNETIC SCULPTURE.
FLUIDIC DEVICE II.  A SET OF STATE DESCRIPTIONS.

FLUIDIC DEVICE II.  KEY TO LOGICAL TRUTH TABLES.

UPPER PART OF EACH TABLE GIVES FUNCTIONING/MALFUNCTIONING/NOT-FUNCTIONING MODE OF COMPONENT BEHAVIOUR.

        P: POWER SUPPLY.       ENTRY (1) INDICATES FUNCTIONING MODE.
                               ENTRY (0) INDICATES NOT-FUNCTIONING MODE.

     X, Y: SENSORS.            (NO ENTRY) INDICATES FUNCTIONING MODE.
                               ENTRY (1) OR (0) INDICATES MALFUNCTIONING MODE.
                               ENTRY (1) INDICATES OUTPUT PERSISTENTLY PRESENT.
                               ENTRY (0) INDICATES OUTPUT PERSISTENTLY ABSENT.

O, N, A, NA: LOGIC SWITCHES (OR, NOR, AND, NOT-AND LOGIC FUNCTIONS RESPECTIVELY).
                               (NO ENTRY) INDICATES FUNCTIONING MODE.
                               ENTRY (1) OR (0) INDICATES MALFUNCTIONING MODE.
                               ENTRY (1) INDICATES OUTPUT PERSISTENTLY PRESENT.
                               ENTRY (0) INDICATES OUTPUT PERSISTENTLY ABSENT.

LOWER PART OF EACH TABLE GIVES OUTPUT FROM LOGIC SWITCHES (RIGHT HAND SIDE), CONDITIONAL UPON BOTH
INPUT TO SENSORS (LEFT HAND SIDE) AND COMPONENT BE :VIOUR MODE (GIVEN IN UPPER PART OF TABLE).

                               ENTRY (1) INDICATES INPUT/OUTPUT PRESENT.
                               ENTRY (0) INDICATES INPUT/OUTPUT ABSENT.
```

19b

```
# 1                  # 2                  # 3                  # 4
P X Y  O N A NA      P X Y  O N A NA      P X Y  O N A NA      P X Y  O N A NA
1 0 0  0 0 0 0       0 0 0  0 0 0 0       1 0 0  0 0 0 1       0 0 0  0 0 0 1
---------------      ---------------      ---------------      ---------------
  0 0  0 0 0 0         0 0  0 0 0 0         0 0  0 0 0 1         0 0  0 0 0 0
  0 1  0 0 0 0         0 1  0 0 0 0         0 1  0 0 0 1         0 1  0 0 0 0
  1 0  0 0 0 0         1 0  0 0 0 0         1 0  0 0 0 1         1 0  0 0 0 0
  1 1  0 0 0 0         1 1  0 0 0 0         1 1  0 0 0 1         1 1  0 0 0 0

# 5                  # 6                  # 7                  # 8
P X Y  O N A NA      P X Y  O N A NA      P X Y  O N A NA      P X Y  O N A NA
1 0 0  0 0 0         0 0 0  0 0 0         1 0 0  0 0 1 0       0 0 0  0 0 1 0
---------------      ---------------      ---------------      ---------------
  0 0  0 0 0 1         0 0  0 0 0 0         0 0  0 0 1 0         0 0  0 0 0 0
  0 1  0 0 0 1         0 1  0 0 0 0         0 1  0 0 1 0         0 1  0 0 0 0
  1 0  0 0 0 1         1 0  0 0 0 0         1 0  0 0 1 0         1 0  0 0 0 0
  1 1  0 0 0 1         1 1  0 0 0 0         1 1  0 0 1 0         1 1  0 0 0 0

# 9                  # 10                 # 11                 # 12
P X Y  O N A NA      P X Y  O N A NA      P X Y  O N A NA      P X Y  O N A NA
1 0 0  0 0 1 1       0 0 0  0 0 1 1       1 0 0  0 0 1         0 0 0  0 0 1
---------------      ---------------      ---------------      ---------------
  0 0  0 0 1 1         0 0  0 0 0 0         0 0  0 0 1 1         0 0  0 0 0 0
  0 1  0 0 1 1         0 1  0 0 0 0         0 1  0 0 1 1         0 1  0 0 0 0
  1 0  0 0 1 1         1 0  0 0 0 0         1 0  0 0 1 1         1 0  0 0 0 0
  1 1  0 0 1 1         1 1  0 0 0 0         1 1  0 0 1 1         1 1  0 0 0 0

# 13                 # 14                 # 15                 # 16
P X Y  O N A NA      P X Y  O N A NA      P X Y  O N A NA      P X Y  O N A NA
1 0 0  0 0   0       0 0 0  0 0   0       1 0 0  0 0   1       0 0 0  0 0   1
---------------      ---------------      ---------------      ---------------
  0 0  0 0 0 0         0 0  0 0 0 0         0 0  0 0 0 1         0 0  0 0 0 0
  0 1  0 0 0 0         0 1  0 0 0 0         0 1  0 0 0 1         0 1  0 0 0 0
  1 0  0 0 0 0         1 0  0 0 0 0         1 0  0 0 0 1         1 0  0 0 0 0
  1 1  0 0 0 0         1 1  0 0 0 0         1 1  0 0 0 1         1 1  0 0 0 0

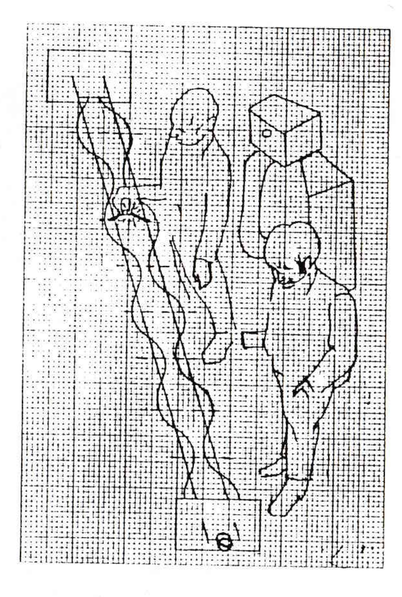
# 17                 # 18                 # 19                 # 20
P X Y  O N A NA      P X Y  O N A NA      P X Y  O N A NA      P X Y  O N A NA
1 0 0  0 0           0 0 0  0 0           1 0 0  0 1 0 0       0 0 0  0 1 0 0
---------------      ---------------      ---------------      ---------------
  0 0  0 0 0 1         0 0  0 0 0 0         0 0  0 1 0 0         0 0  0 0 0 0
  0 1  0 0 0 1         0 1  0 0 0 0         0 1  0 1 0 0         0 1  0 0 0 0
  1 0  0 0 0 1         1 0  0 0 0 0         1 0  0 1 0 0         1 0  0 0 0 0
  1 1  0 0 0 1         1 1  0 0 0 0         1 1  0 1 0 0         1 1  0 0 0 0
```

19c

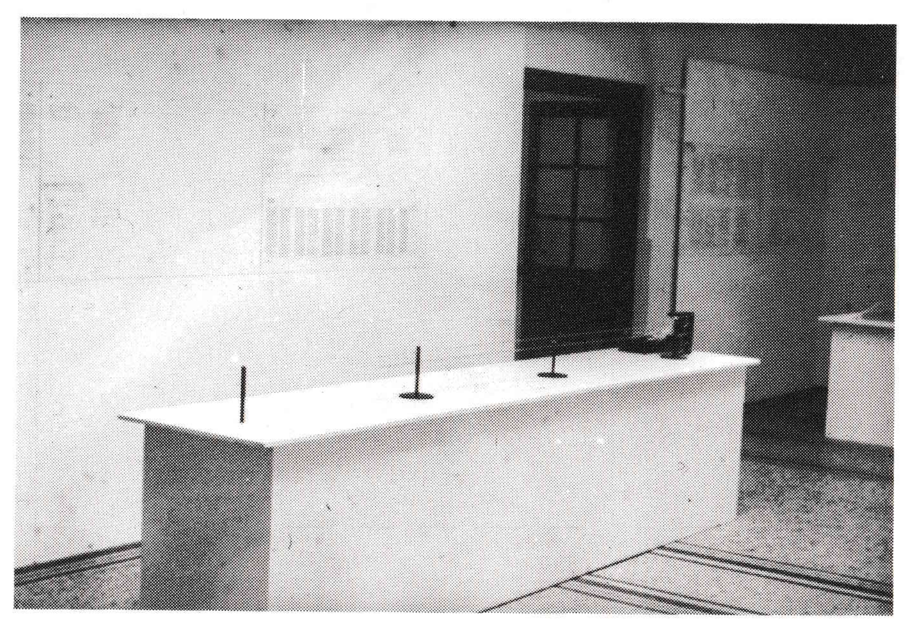
19 Howard Hurrell-"Fluidic Device", 1968
Art&Language Press, Coventry/'Prelum' Churchill, Oxford
Broschüre, Archiv Galerie Paul Maenz, Köln
19a erste Seite, Ausschnitt
19b zweite Seite, Ausschnitt
19c dritte Seite (Computerausdruck)

Lecher System
Dieses Gerät besteht aus zwei parallellaufenden Drähten, an denen entlang eine Hochfrequenzradiowelle geleitet ist. Der Reflex kommt am anderen Ende vor und stehende Wellen werden produziert. Vom Spannungs- und Stromsch wingungsbauch, d.h. wo die Spannungs-und Stromdifferenzen ein Maximum erreichen, kann ein Nachweis durch Anbringung geeigneter Methoden gemacht werden. Diese Spannungs-Schwingungsbäuche sind eine halbe Wellenlänge auseinander gelegen und die Stromschwingungsbäuche sind ähnlich unterteilt, aber um eine ¼ Wellenlänge an den Drähten entlang verlagert, d.h., dass, wenn eine 1-m-Wellenlänge dort erzeugt würde, würden Strombäuche abwechselnd jeden Viertelmeter als Spannung, Strom, Spannung, Strom usw. erscheinen.

Nachweis
An bestimmten Punkten, an denen Spannungsbäuche sind, wird die Stromspannungsdifferenz zwischen den beiden Drähten ein Maximum erreichen. An anderen Stellen sind Strombäuche, die durch Verbindung einer 1,5 V. Taschenlampenbirne über den beiden Drähten nachgewiesen werden. Der Glühbirnenhalter ist mit 2 steifen Drähten verbunden und ist in eine Teströhre eingeführt, die als Halter dient. Mit den Händen in Entfernung zu den Lecher-Drähten wird die Taschenlampenbirne entlang den sie verbindenden Drähten geführt und die Punkte, an denen das Licht am hellsten ist, werden notiert.

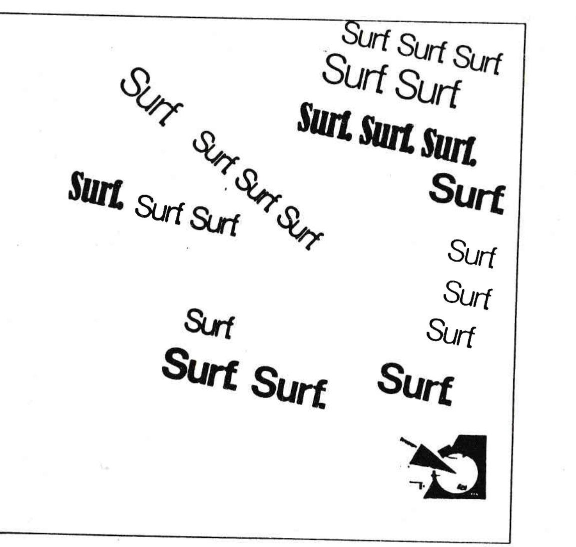


20a

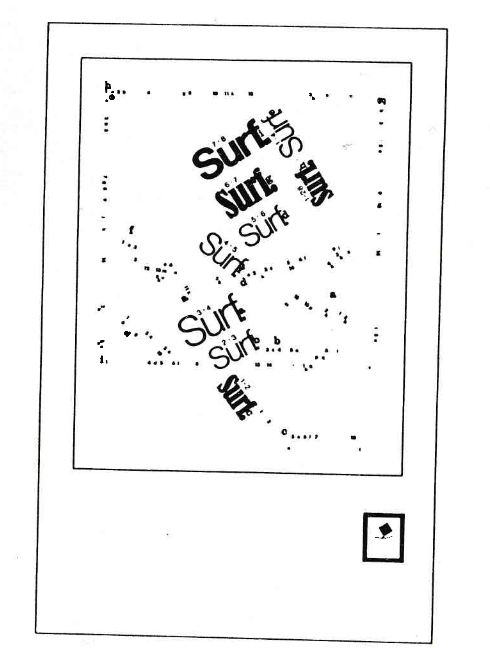


20b

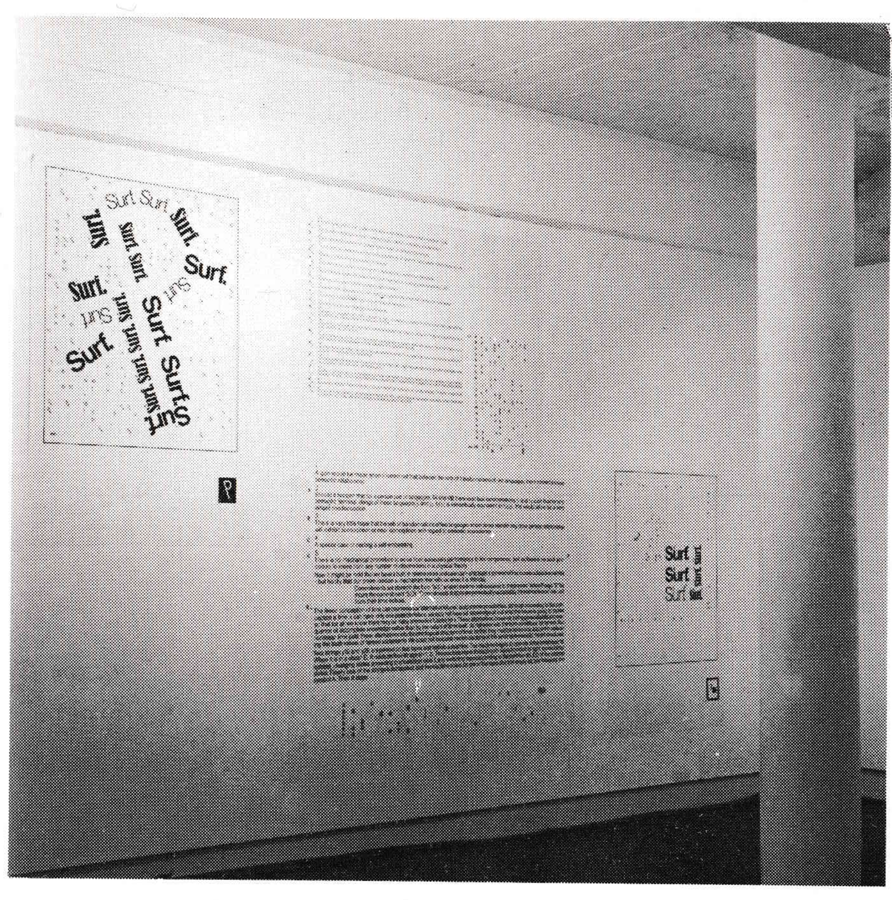
20 Terry Atkinson/David Bainbridge/Michael Baldwin/Harold Hurrell-"Lecher System", 1970
20a Ausschnitte aus "Studio International", Juli/August 1970
20b Oszillator, Taschenlampenbirne, Drähte etc.
Installation Camden Arts Centre, London 1970
Sammlung Eric Fabre, Paris



21 Art&Language-"Proceedings 0012: Childs Play", 1974
zweiteilig (ein Teil abgebildet)
Fotoreproduktion



22 Art&Language-"Dialectical Materialism: El Lissitsky", 1974
Fotokopie
46 x 90 cm
Privatsammlung, Paris



23 Art&Language-"Dialectical Materialism", 1974
Fotopapier auf Wänden
Installation Museum of Modern Art, Oxford

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre schälte sich Konzeptuelle Kunst in Amerika und England als avancierteste Kunstrichtung heraus. Konzeptuelle Künstler überarbeiteten die neuen intermediären Präsentationsmöglichkeiten, die in neoavantgardistischen Tendenzen seit Ende der fünfziger Jahre geschaffen wurden, und nutzten sie zur Thematisierung kunsttheoretischer Probleme. Auf die Kunstkritik der sechziger Jahre, die auf die neuen Kunstformen nicht mit neuen Fragestellungen antworten konnte, reagierten konzeptuelle Künstler mit neuen methodischen Ansätzen. Sprachphilosophische Überlegungen waren besonders bei der Künstlergruppe Art& Language sowie Joseph Kosuth und Victor Burgin Ausgangspunkte für kritische Auseinandersetzungen mit dem etablierten Kunstdiskurs. Aus Kunst-als-Kunst, aus einem rein formalen Bezug von Kunstwerken auf autonome Kunstformen, wird eine Kunst-über-den-Kunstbetrieb: Konzeptuelle Künstler thematisieren und kritisieren soziale und ökonomische Rahmenbedingungen des Kunstbetriebs, die alternative Kunstkonzepte verhindern.

Thomas Dreher wurde 1957 in Krumbach/Schwaben geboren. Seit 1978 Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und klassische Archäologie an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. 1984 Magister Artium in Kunstgeschichte. Seit 1985 Artikel, Kritiken und Rezensionen für Kunstzeitschriften ("das kunstwerk", "Artefactum", "Artscribe" etc.). Von 1986 bis 1987 Stipendium des Landes Niedersachsen für das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. 1988 Promotion an der Ludwig-Maximilians-Universität in München und erste Artikel für Ausstellungskataloge. 1991 erste Mitarbeit an Museumsausstellung.